42321

MARTIN VAN HEEMSKERCK

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DES ROMANISMUS IN DER NIEDERLÄNDISCHEN MALEREI DES XVI. JAHRHUNDERTS

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE VORGELEGT
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER
VEREINIGTEN FRIEDRICHS-UNIVERSITÄT
HALLE-WITTENBERG

VON

LEON PREIBISZ

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

1910
HALLE A. S.

Referent: Professor Dr. Goldschmidt

DRUCK VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG

Inhalts-Verzeichnis.

I. Abschnitt. Seite

1. Einleitung 5
2. Das Leben des Künstlers 7

II. Abschnitt.

Die Gemälde des Künstlers 11
1. Die Frühwerke (1532) und ihr Verhältnis zur Kunst des Jan Scorel 11
2. Die römischen Jahre und seine Tätigkeit bis 1540 21
3. Die nachitalienischen Arbeiten. 1540 bis 1574 27
   a) Die großfigurigen Bilder 27
   b) Die kleinfigurigen Bilder 45

III. Abschnitt.

Die kunsthistorische Stellung des Künstlers 50

Anmerkungen 63

I. Abschnitt.

1. Einleitung.

Erst in den letzten Jahren beginnt die Kunstforschung eine größere Aufmerksamkeit der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts zuzuwenden, deren Geschichte im Vergleich zu der des XV. und ganz besonders der des XVII. Jahrhunderts arg vernachlässigt erscheint. Eine mehr ästhetisch genießen wollende als historisch wertende Betrachtung mag zum Teil diesen Zustand verschuldet haben. Man hat sich gewöhnt, mit einem Seitenblick auf die vorangegangene und die nachfolgende Zeit diese Epoche als Zeit des Niederganges der nationalen Kunst zu betrachten. Dementsprechend suchte man und berücksichtigte nur die Künstler, bei denen die nationalen Elemente einen künstlerisch bedeutenden Ausdruck gefunden haben, wie es z. B. bei dem alten Pieter Brueghel der Fall gewesen ist.

Die Vertreter des Großfigurenstils wurden wohl oder übel erwähnt, ohne daß der Versuch gemacht wurde, dem Wesen ihrer Kunst gerecht zu werden. Besonders die einheimischen Kunstschriftsteller, wie van den Branden und Rooses waren geneigt, in dem Aufgeben der Kunstübung des XV. Jahrhunderts und in dem beginnenden Romanismus gleichsam einen Treubruch an der nationalen Eigenart zu erblicken, welcher der heimischen Malerei nur zum Verderben gereichen konnte. Demgegenüber erscheint für eine weniger nationale und mehr kunsthistorische Betrachtung der Romanismus als eine historische Notwendigkeit, ohne die eine Weiterentwicklung des XV. Jahrhunderts nicht denkbar gewesen wäre. Wenn wir von der niederländischen Landschaft absehen, so fällt es schwer, bei vollständiger Ausschaltung der fremden Einflüsse sich eine Fortbildung der Formen zu denken, wie sie die niederländische Malerei am Übergang zum XVI. Jahrhundert entwickelt hat. Ein näheres Studium der in Betracht kommenden Zeit läßt deutlich erkennen, daß von einem unvermittelten Bruch mit den Traditionen des XV. Jahrhunderts nicht die Rede sein kann; die Übergänge sind zahlreich und allmählich, die aus der rein heimischen, autochtonen Art zu dem Italianismus hinüberleiten in der Ausbildung, wie er bei einem Frans Floris erscheint. Des weiteren ist es nicht richtig, von einem Preisgeben der nationalen Eigenart und einem Aufgehen in der italienischen Formenwelt zu sprechen. In dem sich neuformenden Stil des XVI. Jahrhunderts sind die Auffassung und der Inhalt durchaus niederländisch. Die Formensprache ist sicherlich mit italienischen Elementen durchtränkt, jedoch finden wir hier, je nach der künstlerischen Begabung und der individuellen Entwicklung, bedeutende Schwankungen. Auch war

diese Epoche keine Zeit des Niederganges. Freilich fehlen in dem XVI. Jahrhundert in den Niederlanden überragende Künstler, wie Eyck und Rubens; indessen darf an solchen Gipfeln die Bedeutung einer größeren Periode nicht gemessen werden. Die Ähnlichkeit der Formenwelt, welche der niederländische Mischstil zeitigte, mit denen aus der unmittelbaren Nachfolge von Raffael und Michelangelo, führte bei einer oberflächlichen Betrachtung zu der Meinung, daß auch in den Niederlanden das Cinquecento einen Verfall der Kunst bedeutet.

Dagegen ist ausdrücklich mit Riegl[1]) zu betonen, daß die sog. niederländischen Manieristen Bahnbrecher für die kommende Zeit gewesen sind, während es die italienischen nicht sind. Es galt, in den Niederlanden einen Entwicklungsprozeß zu durchlaufen, wie ihn die italienische Malerei bis auf Raffael und Michelangelo bereits erlebt hat. Die Bewegung setzt in den Niederlanden mit der Übernahme der von diesen Meistern geschaffenen Formenwelt ein, die im Verhältnis zu dem damaligen Stand der niederländischen Kunst eine viel höhere Entwicklungsstufe darstellte. Diese Formensprache mußte nun auf die künstlerischen Gestaltungsmöglichkeiten hin, die in ihr enthalten waren, von neuem durchprobiert werden. Der abstrakte, über die Wirklichkeit hinaus gesteigerte römische Stil wurde von den Niederländern gleichsam in seine realen Elemente zerlegt. Die ihnen eigentümliche, das Einzelne betonende Formenauffassung kam dieser Art der Verarbeitung zustatten. Das XVI. Jahrhundert ist somit in den Niederlanden eine Zeit des Ringens und Experimentierens, bis schließlich die Lösung und Ausgleichung der Gegensätze in Rubens erfolgt ist. Diese Entwicklung vollzieht sich in Belgien mit einer überraschenden Logik und Intensität. In Holland sind Lücken in den Gliedern der Entwicklungsreihe, und ebenso fehlt am Ende derselben ein Vertreter des monumentalen Stils von der Art eines Rubens.

Wenn nun im folgenden das Lebenswerk des Martin van Heemskerck in monographischer Form behandelt wird, so geschieht dies weniger wegen der künstlerischen Bedeutung, die ihm etwa zukommen sollte, sondern, weil das reichlich vorhandene Material an Bildern, Stichen und Skizzen aus seiner römischen Zeit uns einen besonders guten Einblick in das Werden seiner Kunst und die Art seines Schaffens ermöglicht. Sein Bildungsgang ist aber gleichsam nur ein typischer Fall, wie er sich innerhalb der individuellen Entwicklung der niederländischen Romanisten aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts öfters wiederholt. Außerdem stoßen in seiner Kunst die fremden und heimischen Elemente unvermittelter aneinander, als es bei vielen seiner Zeitgenossen der Fall ist. Dadurch wird eine Scheidung derselben und besonders die Zurückführung der fremden Momente auf ihre Vorbilder wesentlich erleichtert.

Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist der, an der Hand der analytischen Darstellung des Lebenswerks eines einzelnen Romanisten einen bescheidenen Beitrag zur Geschichte der Stilentwicklung der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts zu liefern. Erst wenn auch bei den übrigen Trägern des niederländischen Italianismus diese analytische Detailarbeit geleistet ist, wird es möglich sein, nunmehr auf Grund der gewonnenen Tatsachen eine zusammenfassende Darstellung dieser eigenartigen Bewegung innerhalb der niederländischen Kunst zu unternehmen und damit die Brücke

über den Spalt zu schlagen, der in der heutigen Kunstforschung zwischen dem XV. Jahrhundert und der Rubenszeit klafft.

Die bisherige Literatur über den Maler ist nicht umfangreich. Der ausführlichste Bericht über seine Tätigkeit ist der von Mander[2]), dessen Angaben in diesem Falle um so größere Glaubwürdigkeit verdienen, als sie auf Mitteilungen des Jacob Rauwaert, eines ehemaligen Schülers Heemskercks, zurückgehen. Eine Ergänzung dazu bieten die auf Heemskerck bezüglichen Urkunden, welche van der Willigen[3]) und neuerdings der Archivar Gonnet[4]) in einer kurzen Lebensskizze über den Maler im Wortlaut publiziert haben. An Zusammenstellungen seines Lebenswerks lag nur der Katalog der nach ihm ausgeführten Stiche vor, den der Rev. Kerrich[5]) 1829 verfaßt hat. Außerdem hat noch Jaro Springer[6]) die beiden sog. römischen Skizzenbücher Heemskercks, die sich im Berliner Kupferstichkabinett befinden, publiziert und Michaelis[7]) dieselben auf ihren Inhalt hin eingehend untersucht.

In der vorliegenden Darstellung sind nur die Bilder besprochen worden, welche für die Schilderung der Stilentwicklung des Malers von Bedeutung sind. Unberücksichtigt geblieben sind die Bildnisse sowie die graphischen Arbeiten Heemskercks, welche zusammen mit einem vollständigen Katalog seiner Bilder und Zeichnungen der Verfasser in einem besonderen Buche zu publizieren beabsichtigt.

2. Das Leben des Künstlers.

Im Jahre 1498 wurde Martin geboren in dem kleinen Dorfe Heemskerck, welches auf dem halben Wege zwischen Haarlem und Alkmaar gelegen ist. Sein Vater hieß Jacob Willemß van Veen und war ein Landmann. Die erste Unterweisung in der Malerei erhielt er in Haarlem bei Cornelis Willemß, einem Maler, dessen Werke uns unbekannt sind, und von dem Mander nichts weiter zu berichten weiß, als daß dessen beiden Söhne Lucas und Floris gute Maler gewesen sind und Italien bereist haben. In welchem Alter Martin in die Lehre kam, und wie lange er dort geblieben ist, wissen wir nicht. Nach einer gewissen Zeit nahm ihn sein Vater, der anscheinend nicht viel von dem Malerberuf hielt, aus der Lehre zurück und beschäftigte ihn in der Wirtschaft. Das gefiel dem jungen Heemskerck nicht und er benutzte die erste beste Gelegenheit, um mit dem Einverständnis seiner Mutter aus dem väterlichen Hause zu entfliehen. Er wandte sich nach Delft und lernte das Zeichnen und Malen bei einem gewissen Jan Lucas, über dessen Tätigkeit sonst nichts weiter bekannt ist. Um diese Zeit war Jan Scorel aus Italien zurückgekehrt und hatte sich in Utrecht niedergelassen. Seine neue Malweise erregte allgemeine Bewunderung und zahlreiche und bedeutende Aufträge wurden ihm zuteil. Im Jahre 1527 brach in Utrecht ein Aufruhr aus, der zu offenen Feindseligkeiten zwischen der Partei des Bischofs und des Herzogs von Geldern führte. Um diesen aus dem Wege zu gehen, begab sich Scorel nach Haarlem, wo er von Simon van Sanen, dem Komtur des Johanniter-Ordens, gastlich empfangen wurde. Aufträge, die ihm dort übertragen wurden, sowie der Umstand, daß er bestürmt wurde, Schüler aufzunehmen, veranlaßten ihn in Haarlem längeren

Aufenthalt zu nehmen. Zu diesem Zwecke mietete er sich dort ein Haus. Unter den Schülern, welche die neue Art zu malen erlernen wollten, befand sich auch Heemskerck. Sein Eintritt in die Werkstatt Scorels muß im Jahre 1527 erfolgt sein; denn Mander bemerkt ausdrücklich, daß es zu der Zeit war, als Scorel in Haarlem wohnte. Der Maler war damals 29 Jahre alt und stand somit in einem Alter, in welchem gewöhnlich die niederländischen Künstler sich selbständig zu machen pflegten oder sich zur weiteren Ausbildung nach Italien begaben. Wir dürfen also annehmen, daß Martin recht spät zur Kunst gekommen ist und er wird in den ersten Lehrjahren in Haarlem und Delft wohl kaum mehr als die Anfangsgründe des Handwerks erlernt haben. Das Neue und Ungewohnte der Kunst Scorels machte auf ihn einen tiefen Eindruck; in seiner Malweise schloß er sich eng an seinen Lehrer an, so daß er, wie Mander erzählt, dem überragenden Meister so sehr gleichkam, daß man beider Werke kaum unterscheiden konnte. Die Lehrzeit bei Scorel endigte mit einem Bruch zwischen Meister und Schüler; angeblich wäre Scorel eifersüchtig auf den jungen Maler geworden und hätte ihn aus seiner Werkstatt entlassen.

Auch hier sind wir über die Dauer des Schülerverhältnisses im Unklaren und auf Mutmaßungen angewiesen. Jedenfalls darf man die Lehrzeit bei Scorel nicht zu kurz ansetzen. Denn sonst wäre die große Annäherung Heemskercks an den Stil seines Lehrers nicht zu erklären. Mit dem Verlassen von Scorels Werkstatt waren die eigentlichen Lehrjahre des Malers beendigt. Er siedelte darauf in das Haus eines Pieter Jan Fopsen zu Haarlem über und begann seine selbständige Tätigkeit. Er malte daselbst verschiedene Bilder, unter anderen in einem Hinterzimmer an der Bettstatt die lebensgroßen Figuren von Sol und Luna. Ferner die Gestalten von Adam und Eva ebenfalls in Lebensgröße, zwei Akte, die er nach der Natur ausgeführt haben soll. Ob er schon damals Meister gewesen ist, wissen wir nicht. Aus dem Berichte Manders könnte man vielleicht entnehmen, daß er es um diese Zeit noch nicht gewesen ist. Mander erzählt nämlich: „Die Frau des Fopsen wollte Martin wohl und konnte nicht leiden, daß man ihn einfach Martin nannte, weshalb sie zu denen, die nach dem Maler fragten, sagte, er müsse Meister Martin genannt werden, da er solches wohl verdiene.“ In der folgenden Zeit wohnte er bei einem Goldschmied, namens Joos Corneliß, in Haarlem, und zwar bis zum Jahre 1532. Damals vollendete er eine große Tafel mit dem heiligen Lucas, der die Madonna malt, und schenkte sie den Malern von Haarlem. Es war ein Abschiedsgeschenk, denn er machte sich auf den Weg nach Rom, wohin es ihn schon lange gezogen hatte, um die Antiken und die Werke der großen italienischen Meister zu studieren. Nach der Inschrift auf dem Bild war dieses am 23. Mai dieses Jahres vollendet; wir dürfen annehmen, daß er kurz darauf nach Rom aufgebrochen ist. Im Sommer dieses Jahres scheint er schon in Rom gewesen zu sein. Wenigstens deutet darauf eine Stelle bei Vasari[8]), der erzählt, daß er zur Zeit, als er bei dem Kardinal Ippolito di Medici diente, mit Heemskerck in Rom bekannt geworden sei. Schon im September 1532 war aber Vasari in Arezzo, also mußte die Begegnung der beiden Maler vorher stattgefunden haben. Martin fand in Rom Unterkunft bei einem Kardinal, an den er empfohlen war. Mander nennt uns dessen Namen nicht, wie Michaelis[9]) richtig vermutet, wird

es Willem Enckenvoert, der Kardinal von Utrecht, gewesen sein, der erst um die Mitte des Jahres 1534 gestorben ist.

Über seine Tätigkeit in Rom sagt Mander folgendes: „Er hat seine Zeit nicht verschlafen, noch bei den Niederländern mit Saufen und dergleichen totgeschlagen, sondern eine große Menge von Dingen, sowohl antike Bildwerke als Schöpfungen Michelangelos, abgezeichnet. Auch zeichnete er viel Ruinen und sonstige zu Beiwerk verwendbare Dinge, sowie allerlei hübsche antike Einzelheiten, die in dieser Stadt im Überfluß zu sehen sind. Gewöhnlich, wenn gutes Wetter war, ging er in dieser Weise zeichnen. Einmal als er wieder, um sich, wie er gewohnt war, zu üben, ausgegangen war, geschah es, daß ein Italiener, mit dem er bekannt war, ohne sein Wissen in seine Kammer ging, zwei Leinwandbilder aus den Rahmen schnitt und sie nebst Zeichnungen, die er aus den Kisten holte, mitnahm. Als Martin nach Hause kam, war er sehr betrübt über den Verlust. Aber da man den Verdacht auf jenen Italiener hatte, ging Martin zu ihm und bekam auch den größten Teil seiner Sachen wieder. Doch da er von Natur sehr furchtsam war und besorgte, es möchte ihm Übles von seiten des Italieners widerfahren, glaubte er, nicht länger in Rom bleiben zu dürfen, und machte sich darum auf die Heimreise nach den Niederlanden, nachdem er erst drei Jahre in Rom gewesen war. Doch hatte er in dieser Zeit viele gute Sachen gezeichnet und viel Geld verdient und mitgebracht."

Nach Mander muß also Heemskerck im Jahre 1535 Rom verlassen haben. Indessen deuten verschiedene Blätter seiner römischen Skizzen darauf, daß er frühestens 1536 von dort wieder aufgebrochen ist[10]). Auch die Zeit seiner Ankunft in Haarlem ist uns unbekannt. Allerdings erfahren wir, daß im Jahre 1537 die Mutter des „Meisters Martijn", des Malers, unter Geläut aller Glocken in Haarlem begraben worden ist[11]). Vielleicht könnte man daraus den Schluß ziehen, daß Heemskerck schon damals zurückgekehrt war und auf diese Weise das Andenken seiner Mutter hat ehren wollen. Die erste urkundliche Nachricht, welche uns die Anwesenheit Heemskercks in Haarlem bezeugt, stammt aus dem Jahre 1538. Damals wurde ihm die Ausführung eines großen Flügelaltars für die Sankt Laurentiuskirche zu Alkmaar übertragen[12]).

Am 25. September 1538 wird der Kontrakt über das Mittelbild abgeschlossen, und zwar zu Alkmaar in der Wohnung des Pfarrers Iheronimus Janß.

1539 am 18. September: Übereinkommen über die Lieferung der Innenseiten der Flügel.

1541 am 12. März: Übereinkommen über die Lieferung der Außenseiten der Flügel.

1543 am 3. Mai: quittiert Heemskerck über die in Raten empfangene Summe von 725 fl. Die Kirchenväter sichern ihm für die noch fehlenden 200 fl. eine lebenslängliche Rente zu, von 20 fl. jährlich.

1540 ist er Dekan der Lucas-Gilde in Haarlem[13]).

1544 wird an Heemskerck von der Stadt Haarlem ausgezahlt die Summe von 4 livres für den Entwurf eines Glasfensters, welches die Stadt 1540 der Carmeliter-Kirche zum Geschenk gemacht hatte[14]).

1546 erhält er von der Stadt die Summe von 10 livres für den Entwurf eines

Lotterieplakats, sowie für das Entwerfen auf dem Holzstock der Wappen und anderer Accessorien, außerdem für die Abzeichnung mit der Feder der Schmucksachen und ausgesetzten Preise. Eine Arbeit, für die er acht Tage brauchte[15]).

1546 am 4. Januar wird in dem Hause des Albrecht Claeß, wo Meister Martin wohnte, der Kontrakt abgeschlossen, über die Lieferung zweier Flügel für den Altar der Tuchbereiter in der St. Bavo-Kirche zu Haarlem. Heemskerck erhält dafür 150 fl.[16]).

Dieser Vertrag ermöglicht uns, annähernd den Zeitpunkt der Verheiratung Heemskercks festzustellen. Mander sagt nämlich, die Flügel wären 3 bis 4 Jahre nach dem Tode seiner ersten Frau gemalt, diese sei aber nach anderthalbjähriger Ehe im Kindesbett gestorben. Heemskerck wird also um 1540 geheiratet haben, „einige Zeit, nachdem Martin als alter Junggesell aus Rom zurückgekehrt war", wie Mander hinzufügt. Seine erste Frau war ein schönes junges Mädchen, namens Marie, und Tochter des Jacob Coninghs. Zur Hochzeitsfeier spielten die Rethoriker eine Komödie; Heemskerck wird wohl also Mitglied dieser Vereinigung gewesen sein. Nach dem Tode seiner Frau ging Heemskerk eine zweite Ehe ein mit Marytgen Gerritsdochter, von der Mander eine wenig schmeichelhafte Schilderung gibt.

1553 wird Heemskerck Kirchenmeister von St. Bavo und behält diese Würde bis zu seinem Tode.

1555 im Mai verkauft er an Volckert Zegerß ein Haus mit Bauplatz und einer neuen Scheune, gelegen an der Langebegijnenstraat[17]).

1558 am 16. April errichtet er mit seiner zweiten Frau eine Stiftung, deren Erträge nach dem Tode des Längstlebenden zur Brautausstattung zweier armen Mädchen, die in Haarlem oder Heemskerck geboren waren, alljährlich verwendet werden sollten. Daran war die sonderbare Bedingung geknüpft, daß der Trauakt auf dem Grabe des Stifters stattfinden mußte[18]).

1562 bewohnte er, wie aus den Steuerrollen hervorgeht, das achte Haus an dem Quai Donkere Sparen[19]).

1568 am 21. Juni wird der Stiftungsurkunde von 1558 die weitere Bedingung hinzugefügt, daß die Mädchen nur ehrliche, gute Gesellen heiraten dürften, die keine Trinker sind[20]).

1570 wird Heemskerck „propter artem graphicam in qua excelluit" von den städtischen Abgaben befreit[21]).

1570 errichtet er seinem Vater ein Grabdenkmal in der Form eines Obelisken auf dem Friedhof neben der Kirche zu Heemskerck[22]).

1572 als Haarlem durch die Spanier belagert wurde, siedelte er mit Genehmigung des Rates nach Amsterdam über und wohnte dort bei dem Kunstfreund Jacob Rauwaert, der früher sein Schüler gewesen war, in dessen Hause in der Warmoesstraat.

1572 am 31. Mai macht er sein Testament. Darin bedingt er sich aus eine Grabstätte in der St. Bavo-Kirche, in der neuen Kapelle an der Nordseite und darüber ein schönes Epitaph in Stein. Zu Testamentsvollstreckern ernannte er die Bürgermeister Jan van Suijren und Hendrick van

Wamelen. Diesen vermachte er zwei Tafelbilder: „Christus am Kreuz“ und „das jüngste Gericht“. Falls die Bilder ihnen nicht gefallen sollten, sollte jeder 10 burgundische Taler für seine Mühewaltung empfangen[23]).

1572 am 18. Oktober wird das Testament durch den Notar legalisiert.

1573 im August dieses Jahres muß er schon in Haarlem zurückgewesen sein, denn er wird unter den Bürgern genannt, welche bei der Aufnahme einer Stadtanleihe von 150000 fl. beteiligt waren[24]).

1574 am 1. Oktober ist er gestorben und seinem Wunsche entsprechend in der St. Bavo-Kirche beigesetzt worden.

Auch über Heemskerck als Menschen macht Mander mehrere charakteristische Angaben. Danach war er ein „ehrlicher, aufrechter Mann, von Natur erwerbslustig und sparsam“ und darauf bedacht, sich viele Leibrenten zu verschaffen. Vor dem Bilde Ouwaters mit der Auferweckung des Lazarus, dessen minutiöse Ausführung er bewunderte, sagt er zu seinem Schüler Jacob Rauwaert die bezeichnenden Worte: „Mein Sohn, was mögen diese Menschen gegessen haben.“ Auch über einige Wunderlichkeiten seines Charakters weiß Mander zu erzählen. „Er war sehr kleinmütig und so schreckhaft, daß er bis auf die Spitze des Kirchturms hinaufkletterte, um die Bürgerwehr in Prozession vorbeiziehen zu sehen, da er anderswo vor ihrem Schießen nicht ganz sicher zu sein fürchtete. Stets beunruhigte ihn die Besorgnis, in seinem Alter in Armut zu geraten, weshalb er bis zu seinem Tode stets eine hübsche Anzahl Goldkronen in seinem Kleid verborgen trug.“ Die Sorge um die Zukunft und besonders um seinen Nachruhm, scheint ihm wirklich am Herzen gelegen zu haben. Die von ihm errichtete Stiftung mit der sonderbaren Bedingung der Trauung auf seinem Grabe, das für seinen Vater errichtete Denkmal, auf dem er sich als Stifter in einer längeren Inschrift nennt, all das deutet auf den etwas kleinlichen Ehrgeiz, seinen Namen der Nachwelt zu überliefern.

II. Abschnitt.

Die Gemälde des Künstlers.

1. Die Frühwerke (1532) und ihr Verhältnis zur Kunst des Jan Scorel.

Die frühesten datierten und signierten Bilder Heemskercks stammen aus dem Jahre 1532. Ihre Zahl ist gering, denn nur vier Tafeln sind nachweisbar. Aus ihnen müssen wir versuchen, uns eine Vorstellung von dem Jugendstil des Malers zu bilden. Zugleich wird die Frage zu beantworten sein, nach dem Verhältnis zu seinem Lehrer Scorel und daran anschließend, ob sich nicht aus den vielen untereinander verschiedenen Bildern, welche heute unter dem Kollektivnamen Scorel zusammengefaßt sind, einige aussondern und aus stilistischen Gründen für Heemskerck in Anspruch nehmen lassen.

Im Metropolitan Museum zu New York wird eine kleine Tafel mit dem Bildnis des Vaters des Künstlers bewahrt; laut der unten auf dem Bilde befindlichen Inschrift war der Dargestellte damals 75 Jahre alt. Vor einem dunklen Grund ist er bis zur Brust sichtbar, mit einer leichten Wendung nach links. Ein dunkles zugeknöpftes Wams umschließt den Oberkörper und läßt nur einen schmalen weißen Streifen des Hemdes am Halse frei. Der Kopf ist von einer schwarzen barettartigen Mütze bedeckt, darunter erscheinen die grauen Haarsträhne, welche das Gesicht links und rechts umrahmen. Eingefaßt durch die dunklen Massen des Kleides und der Mütze, hebt sich das hell von links beleuchtete Gesicht aus dem Bild um so stärker hervor. Es ist ein hageres, glattrasiertes Greisenantlitz mit schlaffer Haut, die von Furchen durchzogen wird. Unter den spärlichen Augenbrauen blicken die Augen müde, fast stumpf aus dem Bild auf den Beschauer. Die lange, etwas gebogene Nase senkt sich über den schlaffen Mund, dessen Winkel leicht herabgezogen sind. Ein breites, derbes Kinn schließt unten das Gesicht mit einem festen Akzent ab. Der Ausdruck des Gesichts wirkt müde und etwas vergrämt. Der Eindruck des Ganzen ist schlicht und von jener Einfachheit, welche den holländischen Porträts jener Zeit eignet, im Gegensatz zu den mehr aufs Dekorative hinarbeitenden vlämischen Bildnissen.

Das Porträt Heemskercks schließt sich eng an die gleichzeitigen Bildnisse von Scorel an. Ähnlich wie auf der Tafel der Jerusalemsfahrer in Haarlem ist der Dargestellte in Dreiviertelprofil nach links vor einen neutralen Hintergrund gestellt und durch ein scharfes Licht von einer Seite aus beleuchtet. Der Kopf wird dadurch in größere Licht- und Schattenflächen zusammengefaßt und hebt sich plastisch vom Bildgrund ab. Der Kontur der Wange bekommt eine übertriebene Schärfe der Zeichnung, ohne sich vom Hintergrund loszulösen. Die Unterschiede, welche Heemskercks Bildnis von denen Scorels trennen, sind mehr qualitativer Natur. Man vermißt bei ihm den sicheren und bestimmten Zug der Linien, mit denen Scorel die Einzelformen des Gesichts umschreibt. So z. B. sind bei Heemskerck die Augen und besonders die Lider unsicher und unrichtig gezeichnet, ebenso flau gegeben sind die Linien des Mundes. Auffallender ist das mangehafte Verständnis Heemskercks für den organischen Aufbaues des ganzen Kopfes. Seine Einzelformen stehen in keinem festgefügten Zusammenhang zueinander, sondern scheinen auseinanderzufallen. Man vergleiche, wie die Augen unter der formlosen Stirn eingebettet sind, oder wie sich die Lippen aus dem Gesicht herausheben; ferner die unnatürlich wirkende Hautfalte, die sich von dem einen Nasenflügel um den Mund zum Kinn herabzieht. Auch eine Charakterisierung der Oberflächen fehlt. In dem mit einer zähflüssigen Farbe modellierten Gesicht wird kein Unterschied gemacht, ob sich die Haut über knochige Partien spannt, wie auf der Stirn, oder schlaff über den Wangen herabhängt. Ebensowenig entspricht der Wirklichkeit die geschwungene Zeichnung des Mundes, die bei einem Fünfundsiebzigjährigen nicht denkbar ist. Der Kopf erhält durch diese verallgemeinernde, die Wirklichkeit nur ungenau wiedergebende Behandlung etwas Unbestimmtes. Eine ganze Reihe von Fragen nach dem Aussehen des Dargestellten ,die wir stellen möchten, bleibt unbeantwortet. Das Individuelle, Sprechende der Bildnisse Scorels fehlt, auch wenn Heemskerck

das Gesicht durch die herausblickenden, in die Ecke gestellten Augen zu beleben versucht.

Das zweite Bild aus dem Jahre 1532 befindet sich im Museum zu Gent. Das alte Thema des „Schmerzensmannes“ ist hier in einer neuen Prägung gegeben. In der vorangegangenen, niederländischen Malerei begegnet man dieser Darstellung verhältnismäßig selten, um so häufiger in Italien und dort besonders im Kreise der Bellini, in der Fassung des „toten Christus zwischen den trauernden Engeln“.

Hier sitzt er lebend auf Wolken. Die ausgestreckte Rechte zeigt das Wundmal der Hand, der nach rechts zurücklehnende Körper wird von der Linken gestützt. Der dornengekrönte Kopf erscheint in Untersicht nach oben gewandt und wird von einem zur Rechten stehenden Engel gestützt. Auf der anderen Seite hält ein zweiter Engel mit beiden Händen einen hohen dünnstieligen Leuchter mit brennendem Licht empor. Der Körper Christi zeigt die Formen eines jungen Athleten mit wohlausgebildeten Muskeln; unter der dünnen Haut läßt sich ihr Spiel, das durch das unsichere Sitzen und das Aufstützen des schweren Körpers hervorgerufen wird, deutlich verfolgen. Ihre richtige Wiedergabe macht eingehende anatomische Studien Heemskerks zur Voraussetzung. Darauf deutet auch die Darstellungsart des Körpers. Er erscheint gleichsam seiner Epidermis beraubt, und die einzelnen Muskellagen sind für das Auge freigelegt, ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit und den Gegenstand der Darstellung. Eine gewisse Selbstgefälligkeit in dem Hervorkehren der erworbenen Kenntnisse macht sich hier geltend, ebenso wie in der Behandlung der beiden Flügel der Engel. Es sind sorgfältig gemalte Naturstudien, die der Maler ohne weitere Veränderung ins Bild überträgt. Im Vergleich zu dem massigen Körper Christi sind die beiden Engel bei weitem zierlicher und leichter gebildet. Ihre Formen erinnern unwillkürlich an ähnliche, jugendliche Gestalten auf den Bildern Scorels. Mit ihnen gemeinsam haben sie die überschlanken Proportionen und das etwas präziöse Stehen, bei dem Stand- und Spielbein unterschieden wird. Bei dem Spielbein wird dann der Unterschenkel gewöhnlich schräg nach vorn oder nach hinten vom Körper abgespreizt. Verwandt sind auch die reich variierten Profillinien der Körper. Es ist auffallend, wie Scorel die reine Frontalansicht der Figuren nach Möglichkeit vermeidet. Sie stehen gewöhnlich schräg zur Bildfläche gekehrt, so daß die Linien der Körper einander überschneiden, und die Gestalten von einem lebhaft bewegten, vor- und zurückspringenden Kontur umschrieben werden. Dementsprechend bevorzugt er bei den Köpfen die Dreiviertelprofilstellung, seltener das reine, scharfe Profil. All diese Momente finden wir bei Heemskerck wieder, nur erscheinen sie bei ihm etwas übertriebener ausgebildet. Die Drehungen der Engel sind gewaltsamer, das Kontrapost ihrer Haltung lebhafter und das daraus entstehende Spiel der einander überschneidenden Linien viel unruhiger. Die scharfe Profilstellung der Köpfe wirkt im Verhältnis zu der drehenden Bewegung der Körper forciert und unnatürlich. Auch in den Einzelformen bestehen weitgehende Übereinstimmungen. Die zierlich gebildeten Gliedmaßen der Engel mit den runden, fast eleganten Bewegungen der Arme und Hände finden wir bei Scorel wieder, ebenso die „griechische“ Profillinie der Köpfe. Die eigentümliche, wahrscheinlich an plastischen Vorbildern ausgebildete Haarbehandlung bei Scorel wird von Heemskerck übernommen, wie wir es bei dem Engel

links besonders gut verfolgen können. Das Haar ist in einzelnen Büscheln zusammengefaßt, die leicht gekräuselt in kleinen Spitzen auslaufen, die entweder vor der Stirn herabhängen oder zu beiden Seiten des Ohres herabgehen. In dem Gewandstil Heemskercks finden wir ebenfalls analoge Erscheinungen wie bei dem Scorels. Neben den hochgratigen Faltenzügen breiten sich Flächen aus, auf denen die Stoffe sich dicht an den Körper anschließen und diesen leicht hindurchschimmern lassen, wie z. B. bei dem Engel links oder bei der linken Hand Christi. Besonders deutlich zeigt sich die Anlehnung Heemskercks an seinen Lehrer in der merkwürdigen Behandlung des Lichtes. Die Personen der Darstellung werden von einer Lichtquelle aus durch einen scharfen Lichtstrahl getroffen. Für unser Bild ist diese links oben, etwas vor der Bildfläche anzunehmen. In scharfem Kontrast verteilen sich die Licht- und Schattenmassen über die Körper. Während nun bei Scorel die Gegensätze durch weichere Übergänge gemildert werden, stehen bei Heemskerck die lichten Stellen und die Schatten unvermittelt und hart nebeneinander. Durch diese Behandlung des Lichtes wird eine starke Plastik der Figur erreicht. Von scharfen, welligen Konturen umzogen, runden sich die Körper im Raum. Ihre Oberflächen erhalten dabei etwas unnatürlich Hartes und Geglättetes, das mehr an Skulpturen als an lebendige Wesen erinnert. Recht auffällig macht sich diese starre Formenbehandlung bei dem Körper Christi geltend, dem jede Weichheit der Modellierung fehlt. Eine mehr plastische als malerische Anschauung liegt den Gestalten zugrunde. Der räumliche Eindruck wird noch verstärkt durch die ausfahrenden Bewegungen der Figuren mit ihren zahlreichen Richtungslinien, die schräg ins Bild hineinlaufen. Der dicht um die Figuren gelegte Bildrahmen, der sie gleichsam aus der Umgebung isoliert, vermehrt noch die Illusion der Dreidimensionalität der Figurengruppe.

Der gleichen Licht- und Formenbehandlung begegnen wir auf der Tafel mit dem heiligen Lucas, der die Madonna malt, die sich im städtischen Museum zu Haarlem befindet. Der Künstler hatte das Bild am 24. Mai 1532 vollendet und es vor seiner Abreise nach Rom den Malergesellen der Stadt zum Geschenk gemacht. Es ist das eigentliche Hauptwerk seiner Frühzeit und war noch im 17. Jahrhundert für viele Maler ein Gegenstand der Bewunderung. Auch Mander schätzte dieses Bild und widmete ihm folgende ausführliche Beschreibung:

„Das Bild zeigt den heiligen Lucas sitzend und Maria mit dem Kinde auf dem Schoße nach der Natur malend. Es ist ein hervorragendes, auf ganz vortreffliche Art gemaltes, ungemein plastisches und räumliches Werk, in den belichteten Partien jedoch gerade wie bei Scorel etwas zu hart im Kontur. Die Maria mit ihrem anmutigen, schönen Antlitz ist schön in der Bewegung und das Kind sehr liebenswürdig aufgefaßt. Von ihrem Schoße hängt ein verschiedenfarbiges hübsch verziertes Tuch nach indischer Art, das sehr gefällig wirkt und nicht besser gemacht werden kann. Der heilige Lucas, zu dessen Gesicht ein Bäcker Modell gestanden hatte, ist eine sehr schöne Figur von guter Wirkung, und zeigt sich bestrebt, es dem Patron der Maler gleichzutun. Die Palette an seiner linken Hand scheint aus dem Bilde herauszuragen. Das ganze Bild ist etwas auf Untersicht berechnet. Hinter dem heiligen Lucas steht eine Gestalt, die aussieht wie ein Dichter, das Haupt mit Efeu umkränzt, — allem Anschein nach Martins Selbstbildnis aus jener Zeit. Ich weiß

freilich nicht, ob er damit sagen wollte, daß Malen und Dichten eng verwandt sind und daß die Maler eines dichterischen, erfinderischen Geistes bedürfen, oder ob er andeuten wollte, daß die Geschichte vom heiligen Lucas selbst erdichtet sei. Ferner sieht man noch einen sehr gut gemalten Engel, der eine brennende Fackel hält. Ich weiß von keinem Bilde Martins, das anmutigere Gesichter zeigt als dieses Werk. Die Architektur besteht aus größtenteils glatten Wänden. Von oben herab hängt ein Papagei in seinem Käfig[25]). Unten an der Architektur hatte er ein täuschend gemaltes, wie mit Wachs befestigtes Zettelchen angebracht."

Die Vorstellung von Heemskercks Raumbehandlung, die wir aus der Betrachtung der Genter Tafel gewonnen haben, erhält durch das „ungemein plastische und räumliche" Lucasbild eine gute Ergänzung. In aufdringlicher und übertriebener Weise trägt der Maler hier seine Kenntnisse der Linear- und Schattenperspektive zur Schau. Die ungewöhnliche Anordnung mit dem unterhalb der Tafel angenommenen Augenpunkt läuft auf eine illusionistische Wirkung hinaus, ebenso wie das am Podium angeheftete Zettelchen, das sich nicht im Bild, sondern vor demselben befindet. Die Räumlichkeit, in welcher sich die Figuren des Bildes befinden, wird von Heemskerck nicht näher geschildert, dieselben sind in eine wenig tiefe Raumschicht, die hinten durch eine Wand und vorn durch die Bildebene begrenzt wird, hineingestellt. Der Raumeindruck wird durch die Tiefenlinien des Podiums, des Sitzes des Lucas, und der schräg ins Bild gerückten Staffelei vermittelt. Dazu kommen noch die Richtungslinien der verschieden bewegten Gliedmaßen, die die Raumschicht von vorn nach hinten durchfahren. Eine befriedigende Lösung dieses Raumproblems ist Heemskerk nicht gelungen; die Figuren entfalten sich nicht frei im Raum, sondern scheinen vielmehr in die flache Raumschicht gewaltsam eingezwängt zu sein. An mehreren Stellen durchbrechen sie die vordere Bildebene. Wie Mander hervorhebt, scheint die Palette des Lucas aus dem Bild hervorzuragen. Noch auffälliger wirkt der linke Arm des „Dichters" oder die emporgehobene Zehe der Maria, die sich gegen die vordere Bildfläche anzulehnen scheinen. Das plastische Herausarbeiten der Figuren führt bei Heemskerck auch zu einer willkürlichen Behandlung der Einzelformen; so z. B. wenn das Untergewand der Maria sich über der Brust wie ein dünnes Gewebe an den Körper anschließt über dem Schoß aber wie ein schwerer Stoff in hochgratigen Falten staut. Das Gleiche gilt von dem „indischen" Tuch über ihren Knien. An einzelnen, für den Raumeindruck maßgebenden Stellen, haftet es fest an dem Körper an, um wieder an anderen sich in breite Faltenzüge zu legen. Die Grate selbst sind von einer übertriebenen Härte der Zeichnung, ebenso wie die Konturen der Körper an den vom Licht getroffenen Stellen. Mander tadelt diese allzu scharfe Linienführung und sagt, sie wäre ebenso wie bei Scorel. Ein Vergleich mit dessen Bildern zeigt aber, daß der Schüler die Manier seines Lehrers übertreibt. Über den Knien der „Magdalena" im Rijksmuseum breitet sich ebenfalls ein indisches Tuch aus, das aber trotz seiner mehr zeichnerischen als malerischen Behandlung viel stofflicher wirkt als das der Lucasmadonna. Das Amsterdamer Bild erklärt uns auch den Ursprung des Madonnentypus bei Heemskerck. Er ist eine leichte Umänderung des weiblichen Idealkopfes von Scorel; wir finden die gleichen geschwungenen Augenbrauen, die schmalen

Augen mit den in die Ecken gestellten Pupillen, das zierliche Kinn und die gleiche Konturlinie der Wange. Bei Heemskerck ist der Kopf etwas kürzer und breiter, die Nase setzt sich bei ihm nicht in einer geraden Linie von der Stirn weiter fort sondern macht eine Einsenkung und verdickt sich leicht am Ende. Auch in der Bildung der Hände zeigen sich Verwandtschaften mit denen der Magdalena. Bei beiden sind sie verhältnismäßig groß, mit langen Fingern und gradlinig abgeschnittenen Nägeln; allerdings bekommen sie bei Heemskerck ein fast männliches Aussehen und wirken derber als bei Scorel. Die Neigung zu massigen, plumpen Formen, die wir bei dem Christus der Genter Tafel beobachten konnten, macht sich hier stärker bemerkbar. Der fackeltragende Engel neben der Maria erscheint gegenüber denen auf dem „Schmerzensmann" robuster; der verkürzte Kopf ist gleichsam in die Breite gezogen, die Nase leicht klobig und der Mund hervorquellend. Ebenso plump und derb ist die Gestalt des Lucas, dessen Unterkörper im Verhältnis zum Rumpf viel zu lang gebildet ist. In seinem fleischigen Kopf werden die Einzelformen, z. B. die Falten oder die geschwollenen Adern, in übertriebener Weise hervorgehoben. Es ist das gleiche Stilgefühl, das sich in den sinnlos über das Bild verstreuten antikisierenden Ornamenten geltend macht. Für die farbige Haltung des Bildes ist die kontrastierende Behandlung des Lichtes, welches die einzelnen Lokalfarben durchsetzt, bestimmend. Die Figuren stehen vor einem neutralen, dunkelgraugrünen Hintergrund. Die gleiche Farbe zeigt auch das Podium links. Maria trägt ein hellrotes Untergewand; das indische Tuch auf ihren Knien ist hellgraublau und von gelbweißrot gemusterten Streifen durchzogen. Ein graubläulicher Schleier ist in ihr brünettes Haar geschlungen. Das Gewand des Engels ist grauweiß. Lucas ist ebenso wie der „Dichter" mit einem blaßroten Wams bekleidet und trägt darüber einen hellen, bläulichgrünen Mantel. Eine feuerrote Mütze bedeckt seinen Kopf. Die Ornamente sowie die Staffelei sind grauweiß. Diese einzelnen Lokalfarben unterliegen nun den verschiedensten Wandlungen, je nachdem sie vom Licht getroffen werden oder im Schatten liegen. In den hellen Partien werden sie durch beigemischtes Weiß, in den Schatten durch Grau und an einzelnen Stellen durch Graubraun gebrochen. Im allgemeinen sind die hellsten Lichter und tiefsten Schatten noch farbig gehalten. Die Übergänge vom Licht zum Dunkel erfolgen nicht allmählich und weich, sondern die Licht- und Schattenpartien stoßen ziemlich unvermittelt aneinander, wie z. B. bei dem Mantel des Lucas, bei dem an eine grauweiße Stelle sofort ein dunkelblaugrüner Schatten ansetzt. Im Karnat, das entweder mit Grau oder Rötlichbraun modelliert ist, vollziehen sich die Übergänge gleichmäßiger durch einzelne Halbschatten. An einigen wenigen Stellen, wie z. B. am Kinn der Madonna oder bei dem einen Arm des Engels, wird der Schatten durch kleine Lichtreflexe aufgehellt. Die Farbe selbst ist zähflüssig und nicht immer nachgiebig genug. Das Zähe und wenig Flüssige des Materials scheint sich zum Teil den starren unbeweglichen Falten, wie beim Engel oder beim Lucas, mitgeteilt zu haben. Der Vortrag ist besonders im Karnat ineinander vertreibend, nur einzelne Details, wie z. B. die Haare oder die Faltengrate, sind mit einer pastoseren Farbe eingezeichnet. Im Verhältnis zu Scorel, dessen Farben zum Teil auch dieses Zähflüssige eignet, zeigen sie einen geringeren Sättigungsgrad und erscheinen weniger reich nuanciert.

Das letzte bezeichnete Bild aus dem Jahre 1532 ist eine Darstellung der „Begegnung von Juda und Thamar", die sich in der Galerie zu Sanssouci befindet. Das Bild ist mit Ölfarbe auf Leinwand gemalt und dürfte in den Niederlanden zu den frühesten in dieser Technik ausgeführten Gemälden gehören. Unter dem gesamten Lebenswerk Heemskercks findet sich, wenn wir von den Grisaillemalereien absehen, nur noch ein zweites auf Leinwand gemaltes Bild aus dem Jahre 1536. Da Heemskerck sonst nur auf Holztafeln gemalt hat, und uns durch Mander ausdrücklich bezeugt wird, daß er in Rom Leinwandbilder ausgeführt hat, so liegt die Vermutung nahe, daß diese beiden Leinwandbilder in Italien enstanden sind. Es ist also nicht ausgeschlossen, daß Heemskerck das Bild in Sanssouci kurz nach seiner Ankunft in Rom gemalt hat. In stilistischer Hinsicht schließt es sich eng an die oben besprochenen Tafeln an.

Die beiden, fast lebensgroßen am Boden sitzenden Figuren füllen mit ihren Gliedmaßen den ganzen Vordergrund aus. Zur Verdeutlichung des heiklen Vorgangs und um die zwei Gestalten zu einer Gruppe abzurunden, setzt der Maler die Frau auf das untergeschlagene linke Bein des Mannes. Daraus ergaben sich ihm zwei über die ganze Bildfläche sich hinziehende Transversalen der nach links ausgestreckten Beine, die plump und unbeholfen wirken. Den Figuren entspricht links ein abgebrochener Baumstamm mit einem belaubten Ast, ohne ihnen indessen räumlich das Gleichgewicht zu halten. In dem Zwischenraum wird die Landschaft sichtbar. Sie liegt tiefer als der Vordergrund und erhebt sich in der Ferne zu kleinen Hügeln. Der Übergang von der Vordergrundkulisse zum Mittelgrund wird durch die Figuren und den Baum verdeckt. In Wirklichkeit fehlt der Zusammenhang zwischen dem Vordergrund und der Landschaft hinten. Die Figuren und der Baum befinden sich nicht in derselben, sondern vor derselben. Die Landschaft ist einfach als Folie an die Figuren vorn angefügt. Infolgedessen erscheint die im Hintergrund sichtbare Figur des zu den Hirten eilenden Juda viel zu klein im Verhältnis zu den großen Figuren. Heemskerck versteht es nicht, durch eingefügte Bodenkulissen die Landschaft genügend weit zurückzuschieben und den Eindruck der räumlichen Tiefe zu erwecken, der notwendig wäre, um die Hintergrundsfigur so klein erscheinen zu lassen. Die Behandlung der Landschaft führt uns zu Scorel zurück; denn auch hier lehnt sich Heemskerck stark an seinen Lehrer an. Die nächste Parallele bietet das Bild mit der Magdalena in Amsterdam. Die Heilige sitzt auf einer überhöhten Vordergrundkulisse in einer Dreiviertelstellung, die lebhaft an die der Thamar erinnert. Durch den rechts angebrachten Baum, dessen Äste die Figur gleichsam umrahmen, wird sie fester in die Landschaft mit hineingezogen, als es bei Heemskerck der Fall ist; ebenso ist durch ihren hohen Sitz die Entfernung zu der kleinen Figur im Mittelgrund glaubhafter gemacht. Die Überleitung nach der Tiefe erreicht nun Scorel — abgesehen von den zahlreichen aneinander geschobenen Bodenkulissen — dadurch, daß er nach dem Hintergrund zu die Formen der Gegenstände immer unbestimmter werden läßt. Am Horizont erscheinen gewöhnlich bei ihm ganz duftig gemalte Berge, die wie im Nebel mit dem Himmel zu verschwimmen scheinen. Obwohl auch Heemskerck die Landschaftsformen nach der Tiefe des Bildes hin undeutlicher werden läßt, erscheint die Ferne bei ihm weniger duftig als bei Scorel.

Mit seiner wenig nuancierten Farbe erreicht er nicht den überzeugenden Eindruck der weiten Ferne. Die Übereinstimmungen mit Scorel in den Einzelheiten der Landschaft sind bei Heemskerck recht weitgehende. So übernimmt er von seinem Lehrer den abgebrochenen Baumstamm im Vordergrund mit den grünenden Ästen und dem Blattwerk, das den Stamm überzieht. Seine Formen wirken jedoch verkümmert und weniger sachlich als bei Scorel. Das für diesen charakteristische korallenartige Blattwerk ändert sich unter seiner Hand in ein dünnes Gefieder. das die Erinnerung an irgend eine bestimmte Blattform nicht aufkommen läßt. Die gleiche Ärmlichkeit zeigt auch die Ausgestaltung des Hintergrundes der Landschaft. Ihre Elemente sind bei beiden Malern die gleichen. Hügel, die einander überschneiden, zuweilen mit niedrigem Buschwerk bedeckt, und dann antike Bauten, wie Ruinen von Tempeln und Aquaedukten. Alle diese Bestandteile der Landschaft sind bei Heemskerck schwächer gezeichnet und entbehren der Prägnanz der Formen, die ihnen bei Scorel eignet. Die weniger reich belebten Hügel wirken kahl, das Buschwerk erscheint formlos verschwommen, ohne die energische Strichelung des Blattwerks, die Gebäude in ihrem Aufbau unbestimmt und verallgemeinert. Die farbige Ausgestaltung der Landschaft Heemskercks bedeutet Scorel gegenüber ebenfalls eine Verschlechterung. Die konventionelle Färbung seines Lehrers mit den verschieden beleuchteten Bodenkulissen und der verschwimmenden Ferne macht er sich zu eigen. An Stelle von dessen tiefen, satten Farben tritt bei Heemskerck eine blasse Farbenbehandlung. Die Vordergrundskulisse ist dunkelbraun zugestrichen; die Landschaft des Hintergrundes ist hellgrün mit etwas dunkler gehaltenem Strauchwerk und geht nach der Tiefe in ein farbloses Graugrün über. Der Himmel ist am Horizont gelbgrau und wird nach oben einförmig blaßblau. Die Landschaft ist bei Heemskerck im Verhältnis zu den Figuren, sowohl farbig als auch als Raumfaktor ein Moment zweiten Grades; man könnte sie sich fortdenken, ohne daß der Eindruck des Bildes wesentlich verändert würde. Bei Scorel wäre dies nicht möglich. Der Nachdruck liegt bei Heemskerck auf den Figuren. In anschaulicher Breite werden sie vor dem Beschauer entwickelt. Wir übersehen sie vom Kopf bis zu den Zehen und werden über jede Einzelheit des an ihnen Sichtbaren unterrichtet. Die Einzelformen scheinen gleichsam aufgeklappt und auseinander gezogen zu sein. Man vergleiche z. B. die Hände: die ringhaltende bei Juda oder die rechte der Thamar, die sein Gesicht streichelt. Die Finger sind auseinandergefaltet und jeder einzeln für sich gezeigt. Das Streben nach deutlicher Klarlegung des Details bemerken wir ebenfalls in der Gewandbehandlung, So werden am linken Arm der Frau die Ärmelschlitze sorgfältig ausgebreitet, bei der emporgehobenen Rechten sehen wir sie blütenartig sich auseinaderbiegen. Das Gleiche gilt von der Behandlung der Gesichter. Bei Thamar bedeckt der Kopfschleier, durch den die Täuschung Judas durchgeführt wurde, nur das Kinn und macht eigentlich die ganze Darstellung widersinnig. Zu dieser ausführlichen Detailschilderung, die noch ganz im Geiste der niederländischen Malerei des XV. Jahrhunderts empfunden zu sein scheint, kommt als neues Moment das Großfigurige der Personen. Mit Hilfe der Kenntnis der Schattenperspektive gewinnen sie an plastischer Rundung und Körperlichkeit und werden dem Beschauer zum Greifen nahe gebracht. Dadurch bekommt auch das Detail etwas unangenehm Auf-

dringliches und unterscheidet sich in dieser Hinsicht prinzipiell von dem des XV. Jahrhunderts, das bei nicht geringerem Reichtum und einer viel solideren Durchführung bei weitem diskreter wirkt. Innerhalb der vielen Einzelformen, welchen jetzt durch die neue Behandlung im Verhältnis zu denen des XV. Jahrhunderts ein höherer Grad der Realität zukommt, bemerken wir das Fehlen stärkerer Akzente, welche je nach der Wichtigkeit der Einzelformen diese bald herausheben, jene bald unterdrücken. Eine ermüdende Gleichförmigkeit macht sich in der Art geltend, wie die Köpfe, Hände und die Gewänder wiedergegeben sind, die durch die kraftlose Farbe nur noch verstärkt wird. Auch hier sind die Figuren von einer Seite aus beleuchtet; die Kontraste zwischen Licht und Schatten erscheinen aber weniger scharf betont als auf den oben besprochenen Bildern. Der ungewohnte Malgrund, der auch sonst das Aussehen der Farben verändert, mag dazu beigetragen haben. Juda trägt über einem dunkelgrünen Untergewand einen ziegelroten Mantel, Thamar ein grauolivgrünes Gewand, welches in den belichteten Partien rosa schillert; ebenso changiert der grüne Turban des Mannes nach Gelb. Die einzelnen Farben erscheinen nicht mehr so zähflüssig wie auf den Holztafeln; sie sind dünn aufgetragen und haben ein blasses, kraftloses Aussehen.

Die Betrachtung der bezeichneten Bilder Heemskercks ließ uns die starke Abhängigkeit von seinem Lehrer feststellen. Sowohl in den Figuren als auch in der Landschaft schließt er sich eng an sein Vorbild an. Das Trennende besteht nun, abgesehen von Qualitätsunterschieden, darin, daß Heemskerck gewisse Eigentümlichkeiten Scorels übertreibt, wie z. B.: in der Steigerung der Kontraste der Lichtbehandlung und damit zusammenhängend in der größeren Plastik der Figuren. Bezeichnend für Heemskerck ist das Streben nach großen Figuren, mit denen er seine Tafeln bis an den Bildrand ausfüllt. Die Charakterisierung der Räumlichkeit und die landschaftliche Umgebung treten ihnen gegenüber in den Hintergrund und werden teilweise ganz unterdrückt. Während den schlanken Gestalten Scorels eine gewisse Grazie und Leichtigkeit in den Bewegungen eignet, sind die Körper bei Heemskerck von derber, massiger Bildung; schwer und ungelenk in den Bewegungen scheinen sie in ihrer starken Plastik in den Bildraum gleichsam eingezwängt zu sein und dessen Begrenzungsflächen zu durchbrechen. Es ist ein neues Raum- und Körperempfinden, das sich hier geltend macht.

Es entsteht nun die Frage, ob sich auf Grund der an den bezeichneten Arbeiten Heemskercks festgestellten Merkmale nicht andere Werke aus seiner Frühzeit nachweisen lassen, zumal Mander berichtet, daß er vor dem Lucasbild schon andere Tafeln mit lebensgroßen Figuren gemalt hat. Wenn wir annehmen, daß Heemskerck mehrere, vielleicht drei Jahre in der Werkstatt Scorels zugebracht hat, so kämen hier also Bilder in Betracht, die in der Zeit von 1530 bis 1532 entstanden sein müssen. Die große Verwandtschaft mit den Werken seines Lehrers ließ uns nach diesen in der Menge der Scorelartigen Bilder suchen, die, untereinander verschieden, wohl kaum von der Hand des Meisters selbst herstammen können. Das Ergebnis der Nachforschung war ein negatives. Bilder, die mit den beglaubigten Arbeiten aus dem Jahre 1532 genau übereinstimmen, finden sich darunter nicht. Nimmt man dagegen an, daß Heemskerck in der vor 1532 liegenden Zeit eine Wandlung durch-

gemacht hat, und zwar in der Richtung von dem völligen Aufgehen in der Manier seines Lehrers, zu dem Stil, wie ihn die bezeichneten Bilder zeigen, so dürfte vielleicht eine Tafel als die früheste Arbeit Heemskercks angesehen werden. Es ist dies eine lebensgroße Darstellung von „Adam und Eva" im städtischen Museum zu Haarlem, die in der Literatur bisher Scorel zugeschrieben wird. Die Verwandtschaft mit dessen gesicherten Werken aus den zwanziger Jahren ist unverkennbar, indessen finden sich bei näherer Betrachtung Züge, welche die Zuschreibung zweifelhaft erscheinen lassen. Zunächst überrascht die plumpe und ungeschickte Haltung der beiden lebensgroßen Akte, welche innerhalb des sie engumschließenden Rahmens kaum Platz für ihre Bewegungen haben. Besonders auffällig wirkt die herkulische Gestalt des Adam mit den derbgeformten Gliedmaßen und dem kleinen Kopf, der unmittelbar auf den Schultern aufzusitzen scheint. Unter den übrigen Arbeiten Scorels findet sich eine solche Gestalt nicht wieder, ebensowenig wie die lieblose Behandlung des Hintergrundes. Die Rasenbank, der Baumstamm, die Blätter sind mit einer gleichförmigen Farbe ohne weitere Detailangaben einfach zugestrichen. Der grauweiße Himmel steht unvermittelt neben dem schwarzen Grün des Rasens und des Baumes. Ebenso primitiv ist die Modellierung der beiden Akte. Die Ausführung des Frauenkörpers hat etwas schülerhaft Befangenes. Man vergleiche z. B. wie die spärlichen Schattenpartien wie abgezirkelt gegen die hellen gesetzt sind (am Halsansatz oder am Oberschenkel). Nicht weniger unsicher ist die Führung der Konturen der Gestalten, z. B. die Linie am rechten Arm des Adam oder die unbelebten Umrisse, die Evas Körper umschreiben. Besonders deutlich wird diese Unsicherheit der Zeichnung und Modellierung, wenn man dieses Bild mit der Tafel der Jerusalemsfahrer aus dem Jahre 1525 vergleicht. Obwohl die Porträts in ihrer Erhaltung stark gelitten haben, wirken ihre Formen bei weitem prägnanter und lebendiger. Der Kopf des Adam mit seinen leicht geschwollenen und wie gequetschten Formen unterscheidet sich wesentlich von den plastisch gerundeten, fest aufgebauten der Jerusalemsfahrer. Ebenso abweichende Merkmale finden sich bei dem der Eva, wenn man ihn mit der Magdalena im Rijksmuseum vergleicht. Trotz der zwischen beiden Köpfen bestehenden Familienähnlichkeit unterscheidet sich das Gesicht der Eva von dem letzteren durch die verzeichnete Wangenlinie, welche die Backe wie geschwollen erscheinen läßt; auch die Bildung der Nase, die sich am Ende unförmig verdickt, ist anders. Weiter ist das Haar, das Scorel in feine Löckchen auflöst, bei der Eva ebenso wie bei Adam einfach zugestrichen.

Die festgestellten Unterschiede könnte man dadurch zu erklären versuchen, daß wir es hier mit einer frühen Arbeit Scorels zu tun haben. Indessen zeigt ein Vergleich mit dem Ober-Vellacher Altar, daß es sich hier nur um eine Arbeit handeln könnte, die nach seiner Rückkehr aus Rom — also nicht vor 1525 — entstanden ist. Der Maler war damals 30 Jahre alt und im Vollbesitz seines technischen Könnens, so daß ihm soweitgehende Schwankungen bei gleichzeitig ausgeführten Bildern nicht zuzutrauen sind. Ist nun das Bild nicht von Scorel selbst, trotz der allgemeinen Verwandtschaft mit seinen gesicherten Arbeiten aus dieser Zeit, so kann nur einer seiner Schüler als der Maler in Betracht kommen. Unwillkürlich denkt man an die Stelle von Mander, Heemskerck habe bis zu einem solchen Grade die Manier seines Lehrers

angenommen, daß man beider Werke kaum unterscheiden konnte. Das Betonen der großen Figuren unter Vernachlässigung der Umgebung, wie wir das auf dem „Sündenfall" beobachten konnten, paßt sehr gut zu dem Jugendstil Heemskercks, ebenso wie das Verhältnis der beiden Gestalten zu dem sie umgebenden Raum. Auch andere Einzelheiten weisen auf ihn hin. Zunächst ist es die Haltung des Adam mit dem zurückgebogenen Oberkörper und dem Aufstützen auf den einen Arm. Wir finden sie im Gegensinn nur wenig variiert wieder beim „Schmerzensmann"; die Zeichnung des Konturs am rechten Arm ist bei beiden Figuren übereinstimmend, nur erscheint sie beim „Schmerzensmann" etwas freier. Für den Kopf des Adam finden wir die Parallele in dem des Juda. Die Haltung ist die gleiche, außerdem bemerken wir hier wie dort die leicht geschwollenen Formen. Der Kopftypus der Eva mit der charakteristischen Verdickung der Nasenspitze bildet gleichsam den Übergang von dem Magdalenentypus des Scorel zu dem der Lucasmadonna. Auf dem Lucasbild sahen wir, daß die Hände an den Stellen, an welchen sie die vordere Bildebene zu durchbrechen schienen, eine seltsam verkümmerte Bildung zeigten. Das Gleiche gilt von der verzeichneten rechten Hand der Eva. Diese scheint dicht unter der Bildoberfläche zu liegen und die Finger, die gleichsam an die Bildfläche angepreßt sind, entbehren der plastischen Rundung, die den übrigen Gliedmaßen eignet. Auf Grund dieser Merkmale, die einerseits die Zuschreibung des Bildes an Scorel unmöglich machen, andererseits vielfach auf Heemskerck hinweisen, erscheint es uns als höchstwahrscheinlich, daß uns in der Haarlemer Tafel die früheste Arbeit des Malers erhalten ist. Heemskerck kann sie entweder noch in der Werkstatt seines Lehrers oder kurz nach dem Verlassen derselben angefertigt haben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß dieses Bild mit dem von Mander erwähnten identisch ist, das Heemskerck in dem Hause des Pieter Jan Fopsen gemalt hat. Es waren dies nämlich „zwei Akte in Lebensgröße, die er, wie man sagt, nach der Natur ausführte", Für die Figur des Adam scheint er das gleiche Modell benutzt zu haben, wie für die Gestalt des „Dichters" auf dem Lucasbild, dessen Kopf eine große Ähnlichkeit mit dem des Adam zeigt. Die Gestalt der Eva dürfte wohl kaum auf Naturstudien zurückgehen; ihre Haltung erinnert auffällig an die der Eva auf dem „Sündenfall" in der Stanza della Segnatura; Heemskerck wird wahrscheinlich eine Zeichnung Scorels nach diesem Fresko benutzt haben.

2. Die römischen Jahre und seine Tätigkeit bis 1540.

Die bisher besprochenen Bilder aus dem Jahre 1532 bilden innerhalb des Lebenswerks Heemskercks eine festumschriebene Gruppe und stehen in einem ausgeprägten Gegensatz zu seinen Schöpfungen der folgenden Jahre. Der Aufenthalt in Rom, welcher, wie wir oben gesehen haben, den Zeitraum von der Mitte des Jahres 1532 bis 1537 umfassen dürfte, bringt eine weitgehende Wandlung seiner Kunst. War ihm bisher die italienische Formenwelt nur durch die Vermittlung seines Lehrers Scorel bekannt geworden, so kam er nunmehr mit derselben in unmittelbare Berührung. An Stelle des nur Geahnten und Abgeleiteten trat jetzt die

lebendige Anschauung. Leider sind wir nicht imstande, diesen Prozeß genauer zu verfolgen; denn die Zahl der erhaltenen Arbeiten aus dieser Periode ist gering. Nachweisbar ist nur ein Bild aus dem Jahre 1536 und einige gleichzeitige Kompositionen Heemskercks, die uns in Stichen erhalten sind. Daran lassen sich noch zwei fragmentierte Tafeln aus stilistischen Gründen anschließen. Außerdem gibt es eine beträchtliche Anzahl von Zeichnungen, welche seinen römischen Skizzenbüchern entstammen. Indessen geben uns die letzteren auch nicht die erwünschte Aufklärung über den sich vollziehenden Rezeptionsprozeß. Das liegt einmal an den Gegenständen, die sie wiedergeben, und dann an der wenig persönlichen Handschrift, in der sie niedergeschrieben sind. Die meist mit der Feder in Sepia ausgeführten Blätter enthalten nämlich keine eigenen Entwürfe des Malers, sondern sind fast durchweg Zeichnungen nach Kunstwerken, welche er in Rom gesehen und studiert hat. Darunter überwiegen die Skizzen nach den antiken Denkmälern; ein ganz geringer Teil umfaßt Werke der vorangegangenen oder gleichzeitigen italienischen Kunst und vereinzelte Studien nach der Natur. Charakteristisch für all diese Zeichnungen ist die sachliche Treue, mit welcher sie die gesehenen Gegenstände wiedergeben. Das Streben des Künstlers war mehr darauf gerichtet, die äußere Erscheinung der Überreste der Antike festzuhalten und genau zu notieren, als eine adäquate Wiedergabe ihrer künstlerischen Motive zu erreichen. Gegenüber dieser protokollartigen Sachlichkeit tritt die Person des Zeichners ganz in den Hintergrund. Wenn wir von der Zeichentechnik absehen, so läßt sich seine Hand nur in kleinen Äußerlichkeiten erkennen, so z. B., wenn er einzelne Körperformen, besonders Mund und Nase bei den antiken Figuren ins holländisch Derbe übersetzt. Die Überlieferung Manders, daß Heemskerck in Rom „veel Ruwijnen, beywercken, alderley aerdicheden der Antijcken“ gezeichnet hat, wird uns durch die erhaltenen Bruchstücke seiner Skizzenbücher vollauf bestätigt. Es fehlen dagegen vollständig die von Mander erwähnten Zeichnungen Heemskercks nach Michelangelo. Nach Raffael ist nur eine Skizze erhalten. Sie zeigt die Gestalt der Psyche, welche von Putten zur Venus emporgetragen wird. Unter den Naturstudien finden sich nur Darstellungen von Tieren vertreten, die ihrer Fremdartigkeit wegen die Neugierde des Malers reizen mußten. So sehen wir einen Leoparden, einen Strauß, Ziegen aus der Campagna usw. Es wäre eine verlockende Aufgabe, aus der Art der Zusammensetzung der Skizzen, einen Schluß auf die Vorlieben und die Geschmacksrichtung des Künstlers zu ziehen, Leider ist die Zahl der auf uns gekommenen Blätter zu klein, um eine solche Betrachtung vorzunehmen. Die etwa 110 noch vorhandenen Skizzen dürften nur einen äußerst geringen Bruchteil der vielen Zeichnungen darstellen, die er während des vierjährigen Aufenthalts in Rom angefertigt haben wird, Dazu kommt noch, daß in der Erhaltung derselben der Zufall und die Interessen der auf Heemskerck folgenden Generationen eine große Rolle gespielt haben. Schon die spärlichen Reste, die uns zu Gebote stehen, lassen erkennen, daß es vor allem die Zeichnungen nach Antiken waren, die man wegen ihrer historischen Bedeutung einer sorgfältigen Bewahrung für wertgehalten hat. Die Frage also, welche Vorbilder für Heemskercks nachrömisches Schaffen bestimmend geworden sind, müssen wir versuchen, aus den Bildern selbst zu beantworten. Dies sowie der Verarbeitungsprozeß

des umfangreichen Anschauungsmaterials, das Heemskerck in seinen Skizzen, aus Italien nach seiner Heimat mitgebracht hat, soll eine der Aufgaben der folgenden Untersuchungen sein.

Die einzige bezeichnete Arbeit Heemskercks, die aus seiner römischen Zeit stammt, befindet sich in der Galerie Nostitz zu Prag und stellt bezeichnenderweise eine mythologische Szene dar, „Venus in der Schmiede des Vulkan". Das auf Leinwand gemalte Bild ist 1536 datiert und trägt den ausgeschriebenen Namen des Künstlers. In der Mitte sitzt Vulkan nach links vor dem Ambos und hämmert mit zwei Gesellen ein glühendes Stück Eisen. Links steht Venus mit Amor, leicht an die Wand gelehnt; auf der rechten Seite entspricht ihr hinten ein Zyklop, der den Blasebalg in Bewegung setzt. Die nackten Gestalten sind lebensgroß und heben sich hell gegen den dunklen Hintergrund ab; von der Schmiede selbst wird nur wenig sichtbar. Der Nachdruck liegt auf den Figuren und ihren Bewegungen. Im Vergleich zu den früheren und späteren Arbeiten Heemskercks zeigt dieses Bild sowohl in der Komposition als auch in der Bildung der Figuren einen so fremdartigen Charakter, daß man auf den ersten Blick kaum an unseren Maler denken würde. Mit Recht hat schon Frimmel darauf hingewiesen, daß die Komposition derart sei daß sie von Giulio Romano sein könnte. Die Haltung der Venus mit dem Amor läßt ihn an eine antike Gruppe denken[26]). Obwohl es dem Verfasser bisher nicht gelungen ist, unter den Stichen und Zeichnungen des Raffaelkreises das bestimmte Vorbild nachzuweisen, so ist er trotzdem wegen der großen Abweichungen, die das Bild gegenüber allen anderen Arbeiten Heemskercks zeigt, überzeugt, daß der Maler hier eine italienische Komposition, sei es nach einem Stich, oder nach einer Zeichnung, einfach kopiert hat. Dieser Fall würde nicht vereinzelt innerhalb seines Schaffens dastehen, denn, wie wir noch später sehen werden, kopiert er gegen Ende seines Lebens in einem Bild ebenfalls einen italienischen Stich.

Das Fremdartige des Bildes äußert sich nun im Folgenden. Zunächst ist die Komposition von einer Übersichtlichkeit und Abgewogenheit der Massen, wie sie sonst niemals bei Heemskerck zu finden ist. Dann sind die Figuren mit ihren wohlproportionierten Gliedmaßen, denen jegliche Plumpheit und Derbheit der Bildung fehlt, völlig verschieden von denen, die wir im folgenden zu betrachten haben werden. Die Akte zeigen die verallgemeinerten, abgerundeten und ins Elegante hineinspielenden Formen, wie sie im Kreise Raffaels allgemein üblich sind. Auch für die Kopftypen finden wir dort zahlreiche Parallelen. Das einzige niederländische Gesicht des Bildes ist das des Amor. Der großgebildete Kopf zeigt die bekannte derbe Stupsnase und die stark ausgebildeten wie aufgequollenen Lippen[27]). Dies dürfte die einzige Stelle im Bilde sein, an der Heemskerck sein Vorbild verändert. Auch die flüssigen, durchgehenden Bewegungen der Zyklopen, die für ihn ganz ungewöhnlich sind, sprechen für eine direkte Übernahme. In der farbigen Haltung dagegen zeigt das Bild trotz gewisser Abweichungen viele dem Maler eigentümliche Züge, die es mit den Frühwerken verbinden. Ähnlich wie auf dem Juda- und Thamarbild wird durch den anders gearteten Malgrund das Aussehen der Farben verändert. Die auch hier vorhandenen Kontraste der Licht- und Schattenpartien erscheinen ausgeglichener und weniger scharf. Kräftigere Lokalfarben fehlen. Es überwiegt ein verschieden ab-

gestuftes Braun. Der Boden vorn ist ockerfarbig, nach hinten geht er in ein Schwarzbraun über. Gegen diesen dunklen Grund ist das Karnat der Figuren, das in den Schatten mit Braun modelliert ist, hell gehalten. Die wenigen und spärlich über das Bild verteilten Lokalfarben entsprechen genau denen, die wir auf dem Luksbild beobachten konnten. Ein blaßroter Mantel umhüllt die Venus, während ein graublaues Band in ihr Haar geschlungen ist. Ebenso entspricht die Malweise der aus dem Jahre 1532. Die Farben sind dünn und ineinander vertrieben aufgetragen. Nur in den Lichtern und bei der Ausführung des Details wird die Behandlung pastoser[28]).

Eine bessere Vorstellung von dem Verhältnis Heemskercks zu seinen italienischen Vorbildern gewinnen wir aus einigen Stichen, die uns seine Kompositionen aus dieser Zeit wiedergeben. Ob diese auf Bilder oder Zeichnungen des Malers zurückgehen, läßt sich nicht entscheiden, da die Blätter entweder nur mit seinem Namen oder mit dem Zusatz „inventor" bezeichnet sind. Der früheste datierte Stich stammt aus dem Jahre 1537 und ist von Cornelis Bos ausgeführt. Dargestellt sind zwei sitzende nackte Frauen, welche durch ihre Attribute als „Klugheit" und „Gerechtigkeit" charakterisiert sind. Die reichlich kontrapostierte Haltung der Figuren, an deren Wiedergabe das technische Können des Meisters scheitert, läßt uns das Vorhandensein von fremden Vorlagen vermuten. Bei der vorn sitzenden Frau ist dasselbe nicht schwer in der erythreischen Sibylle aus der Sixtina zu erkennen. Auf die Benutzung dieses Vorbildes deutet die Haltung des Oberkörpers sowie die der übereinander geschlagenen Beine, ferner die verschieden bewegten Arme und schließlich kleine Einzelheiten in den Faltenzügen des Gewandes, wie z. B. über dem Schoß und am linken Knie. Antiken Reminiszenzen begegnen wir in der weiblichen Herme des Hintergrundes und den künstlichen Haarfrisuren der Frauen. Bei der weiter Zurücksitzenden ist dasselbe in der Mitte über der Stirn zu einem Büschel zusammengefaßt und fällt in einzelnen Strähnen über die Brust, eine Haartracht, wie sie jugendliche Dionysos-Statuen aufweisen[29]). Italienisch ist der Abschluß der Darstellung durch einen herabgehenden Vorhang[30]), ein Draperiemotiv, das in der Folgezeit und besonders bei Rubens und van Dyck eine künstlerisch reiche und fruchtbare Ausgestaltung erfährt. Holländisch ist dagegen die Behandlung der Einzelformen und die Auffassung des Ganzen. Bedeutende oder wenigstens auf solche zurückgehende Gesten werden mit kleinlichen Motiven verbunden. Die fast männlich gebildeten Körper lassen das Streben nach großen Formen erkennen; freilich wird hier durch Massigkeit der Erscheinung ersetzt, was an innerer Spannkraft der Glieder fehlt.

Die enge stilistische Verwandtschaft mit den Figuren des Stiches ermöglicht uns zwei stark fragmentierte Bilder Heemskercks, die sich in Wiener Privatbesitz[31]) befinden, in diese Zeit zu setzen. Das eine stellt den Vulkan dar, wie er der Thetis den Schild des Achilleus überreicht, das andere wie er die mit Mars gefangene Venus den Göttern des Olymps zeigt. Die gleichgroßen Tafeln zeigen infolge einer späteren Verstümmelung die Figuren jetzt nur teils bis zu den Knien, teils bis zu den Hüften. Daß sie schon ursprünglich Gegenstücke gewesen sind, beweisen die auf den Rückseiten in Grisaille ausgeführten Gestalten von Tugenden. Auf der ersten erscheint die „Caritas", auf der anderen die „Prudentia" und „Justitia". Offenbar bildeten die

Tafeln die Flügel eines Triptychons. Als Mittelstück käme unter den der Zeit geläufigen Szenen aus der Geschichte des Vulkans die Darstellung seiner Schmiede in Betracht. Man könnte geneigt sein, dasselbe in dem Bild der Gallerie Nostitz zu suchen, dessen Maße (166,5 × 207 cm) einer solchen Zusammensetzung nicht widersprechen würden. Die Wiener Tafeln müßten dann um 70 cm in der Höhe vergrößert werden, wodurch die heutige Verstümmelung sehr gut ausgeglichen wäre. Dagegen spricht aber, daß das Prager Bild schon ursprünglich auf Leinwand gemalt gewesen ist. Es ist wenig wahrscheinlich, daß an ein so leichtes Mittelstück schwere Flügel aus Eichenholz angesetzt gewesen sind. Der verschiedene Malgrund läßt vermuten, daß die „Schmiede des Vulkan" noch in Rom, die beiden anderen Szenen aber erst nach seiner Rückkehr nach Haarlem entstanden sind. Vielleicht hat Heemskerck das aus Rom mitgebrachte Leinwandbild infolge eines besonderen Auftrages noch einmal auf Eichenholz wiederholt und dazu die beiden Flügel gemalt. Der stilistische Unterschied zwischen dem Bild von 1536 und den zwei Tafeln ist ein sehr großer. Die überfüllte Anordnung der Figuren auf den letzteren sowie ihre derben und großen Formen lassen die Annahme, daß das erstere nur eine Kopie nach einem italienischen Vorbilde ist, zur Gewißheit werden. Während die Formenwelt der Frühwerke Heemskercks sich aus Elementen zusammensetzte, die er entweder seinem Lehrer Scorel oder seinen eigenen Naturstudien entnahm, ist dies bei den beiden Tafeln nicht mehr der Fall.

Es ist bezeichnend für die nachrömischen Arbeiten des Malers, daß er nunmehr des Studiums der ihn umgebenden Wirklichkeit entraten zu können glaubte und die Natur gleichsam nur durch die abstrakten Formen hindurch, die ihm durch die neuen römischen Vorlagen geboten wurden, betrachtete. Auf den Wiener Bildern suchen wir vergebens nach Formen, die der Wirklichkeit entnommen wären in dem Sinne, wie es bei seinen frühen Arbeiten der Fall gewesen ist. Die Bildung derselben verweist vielmehr auf Raffael; im besonderen gilt dies von den Köpfen der Frauen. Ähnlich wie auf dem Stich des Cornelis Bos zeigen diese den Typus, wie ihn Raffael in seiner Spätzeit ausgebildet hat; wir sehen die antikisierenden geraden Profillinien von Stirn- und Nasenbein, darunter die stark ausgebildete vorspringende Oberlippe und ein leicht zurückweichendes Kinn. Auch für die Männerköpfe, wie z. B. den des Vulkan oder des Jupiter lassen sich Parallelen auf den Fresken der Farnesina finden. Der Anordnung der Tafel mit der Überraschung von Mars und Venus scheinen Erinnerungen an Michelangelos „Erschaffung des Adam" zugrunde zu liegen. Analog wie dort der von Engeln umgebene Gottvater schwebt die Gesellschaft der Götter auf einer Wolke von rechts oben ins Bild hinein. In der Gestaltung der Figuren bemerken wir eine weitgehende Verschlechterung; das Fehlen der nachkontrollierenden Naturanschauung bedingt eine große Formlosigkeit der Körperbildungen; besonders auffällig tritt dies bei der Gruppe der herabschwebenden Götter zutage.

Ein gutes Beispiel von Heemskercks bewegten Figuren aus dieser Zeit bietet uns ein anonymer Stich mit der „Aufrichtung der ehernen Schlange", welcher 1539 datiert ist. Die Vorstellung des Malers von den Bewegungsmöglichkeiten der menschlichen Gestalt steht ganz im Banne des Michelangelo, dem er einzelne Motive ent-

lehnt, um diese dann in willkürlicher Weise zu kombinieren. In der Mitte de Komposition sehen wir einen zu Boden gesunkenen Krieger, der sich mit Händen und Füßen gegen den Biß einer Schlange zu wehren sucht. Der etwas verkürzt gesehene Rückenakt und die Haltung des rechten Armes stimmen genau überein mit dem Sklaven zur Linken der persischen Sybille. Für das Motiv des kauernden Sitzens auf dem untergeschlagenen linken Bein finden sich Analogien ebenfalls unter den Sklaven der Sixtina, wie z. B. bei der Figur zur Rechten Daniels. Auch die Antike hat Heemskerck in diesem Stiche benutzt. Die rechts stehende Frau, welche sich nach der ehernen Schlange umblickt und den rechten Arm emporhebt, ist eine Entlehnung aus der damals so berühmten Laocoon-Gruppe. Die Haltung des jüngeren Knaben ist hier ziemlich genau kopiert; verändert ist nur die Stellung des rechten Armes und Beines[32]). In der Anordnung der Figuren wird eine gewisse Symetrie erstrebt, indem der Maler links und rechts je eine stehende und in die Mitte die Gestalt des gefallenen Kriegers setzt. Indessen ist die Gesamtwirkung der vielen einander überschneidenden Körper verworren. Es ist eine mehr detaillierende und zusammensetzende Art des Aufbaues, bei der jede Figur für sich ohne Rücksicht auf das Ganze behandelt ist. Dies geht so weit, daß selbst auf die Größenverhältnisse derselben zueinander keine Rücksicht genommen wird. Die Größe der Gestalten modifiziert sich nicht nach ihrer Stellung zur vorderen Bildfläche, sondern nach dem Grad der Aufmerksamkeit und Wichtigkeit, den ihnen der Maler zuteil werden läßt.

In diesem Zusammenhang sei auch ein Stich mit dem „Verlorenen Sohn bei den Frauen“ erwähnt, der zwar 1543 datiert ist, dem Stil nach aber noch ins Ende der dreißiger Jahre gehört. Der Vorwurf, der selbst von den gleichzeitigen niederländischen Romanisten zu einer Genreszene ausgeponnen wird, wird von Heemskerck in den nackten Figurenstil übersetzt. Die ungewöhnliche Form der Darstellung wird erläutert durch eine Inschrift auf dem Notenblatt: „Scoen liefken vrest den Her“, sowie den im Hintergrund angebrachten reumütigen Sohn bei den Schweinen. Der bestimmende Eindruck ist auch hier die starke Abhängigkeit von den römischen Vorbildern. Das gespreizte und mühsame Sitzen des verlorenen Sohnes erinnert unwillkürlich an die Sklavenfigur zur Rechten der kumäischen Sibylle. Auf dem Stich erscheint die Haltung im Gegensinn. Die genauen Übereinstimmungen erstrecken sich freilich nur auf die Anordnung der Beine. Der Oberkörper ist nicht so stark gedreht wie bei Michelangelo, und bei dem Kopf mit dem schwärmerischen Aufblicken dürfte Heemskerck die Gestalt des Apollo aus Raffaels Parnaß vorgeschwebt haben. Ebenfalls auf Raffael weist der Kopf der alten Frau ganz links, die mit ihrer Linken einen Geldbeutel emporhält. Ein verwandter Kopf mit ähnlich geschlungenem Kopftuch in der gleichen scharfen Profilstellung erscheint auf dem Borgo-Brand ganz links hinter dem Jüngling, welcher den Alten auf seinem Rücken trägt. Italienischen Ursprungs ist auch die Figur der schreitenden Magd im Mittelgrund. Unter den Bewegungsmotiven finden wir solche, die auf antike Vorbilder zurückgehen. Abgesehen von der Brunnenfigur des auf dem Delphin reitenden Putto gibt die Beinhaltung des danebensitzenden Knaben ein antikes Motiv wieder. Dieses halbkauernde Sitzen, bei welchem das eine Bein untergeschlagen, das andere weit

ausgestreckt ist, kommt in der antiken Malerei und Plastik häufig vor, und ganz besonders in der Gruppe der Nike, welche den Stier opfert. Ein solches antikes Relief hat Heemskerck auch in seinem Skizzenbuch gezeichnet[33]). Allerdings ist bei ihm aus dem Niederdrücken eines lebendigen Wesens ein äußerst unbequemes Sitzen geworden. Das hier recht sinnlos angebrachte Füllhorn, auf dem der Knabe kauert, dient gleichsam nur zur Ermöglichung dieser gesuchten Stellung. Reminiszenzen an antike Figuren liegen auch der Haltung der leierspielenden Frau zugrunde. Eine ähnliche Stellung zeigt die Statue des Apollo aus der Sammlung des Kardinals Grimani, welche auch Raffael nachweislich für einige seiner Figuren benutzt hat[34]).

3. Die nachitalienischen Arbeiten. 1540 bis 1574.

a) Die großfigurigen Bilder.

Während uns aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre nur wenige Arbeiten Heemskercks erhalten sind, werden diese in dem nun folgenden Jahrzehnt wieder zahlreicher. Seine italienisierende Kunst scheint bei seinen Zeitgenossen Anklang gefunden zu haben, denn es werden ihm jetzt große Aufträge zuteil, welche sich nicht bloß auf seine Heimatstadt, sondern auch auf andere Orte wie Alkmaar, Amsterdam und Delft erstrecken.

Das früheste und umfangreichste Werk des Malers aus dieser Zeit ist ein Flügelaltar von gewaltigen Dimensionen, welcher sich jetzt im Dom von Linköping befindet[35]). Es ist ein seltenes Beispiel jener riesengroßen Altäre, mit denen wir uns die damaligen Kirchen in Holland geschmückt zu denken haben. Von diesen sind nur äußerst wenige unversehrt auf uns gekommen, denn die Mehrzahl derselben ist den Bilderstürmern zum Opfer gefallen. Das Triptychon Heemskercks gelangte 1585 als ein Geschenk des damaligen Königs Johann III. an seinen heutigen Aufbewahrungsort; auf welche Weise es seinen Weg von Holland nach Schweden gefunden hat, ist nicht bekannt. Ursprünglich war es für den Hauptaltar der St. Laurentius-Kirche zu Alkmaar gemalt. Die vollzählig erhaltenen Vertragsurkunden, welche den Zeitraum vom September 1538 bis 1542 umfassen, erlauben uns einen Einblick in die Ausführung dieses bedeutenden Auftrages. 1540 war das Mittelbild mit der „Kreuzigung“ vollendet, dann folgten die Innenseiten der Flügel; 1542 waren die Außenseiten fertig. Die ursprünglich geplante Verteilung der einzelnen Szenen, die solche aus der Passion und auf den Außenseiten Darstellungen aus dem Leben der Kirchenheiligen umfassen, weicht von der heutigen in unbedeutenden Einzelheiten ab. Da die Anzahl der Szenen genau vorgeschrieben war, war Heemskerck genötigt, das Mittelstück sowie die Flügel in je zwei ungleiche Felder zu teilen. Während die unteren Tafeln der Flügel für sich behandelt sind, werden die oberen in ihrer Komposition zueinander in Beziehung gebracht. Auf den Innenseiten läuft die Richtung derselben schräg nach dem Mittelbild; auf den Außenseiten sind die beiden Szenen aus dem Leben des hl. Laurentius durch eine gemeinsame Hintergrundsarchitektur miteinander verbunden. Die Komposition der Kreuzigung zeigt eine große Verwandtschaft mit denen, die wir auf Bildern des Scorelkreises beobachten können[36]). Gemein-

sam sind diesen Darstellungen die schräg ins Bild hineingestellten Kreuze, welche dicht aneinander geschoben, hoch über die Figuren emporragen. Christus erscheint in ruhiger Haltung von vorn gesehen, während die Kreuze der Schächer schräg zur Bildfläche gedreht sind. Der Vordergrund ist erhöht und als Gipfel eines Hügels charakterisiert; nach rückwärts senkt sich das Gelände, um in der Ferne wieder anzusteigen. Vor den Kreuzen sind die Hauptfiguren meistens in drei Gruppen verteilt, die Masse der Priester und Krieger ist nach hinten zurückgeschoben. Den schmalen oberen Tafeln der Flügel fehlt diese übersichtliche Gruppierung. Um möglichst viele Figuren unterzubringen, hilft sich der Maler dadurch, daß er den Boden ansteigen läßt, oder dieselben, wie z. B. auf dem „Ecce homo", auf verschiedene Ebenen verteilt. Auf den niedrigen unteren Feldern drängen sich die Gestalten in fürchterlicher Enge zusammen. Die lebensgroßen Figuren füllen die Flächen bis an den oberen Bildrand aus; an den Seiten werden sie einfach durch die Bildrahmen überschnitten. An Stelle einer abwägenden Massenverteilung finden wir eine Häufung von einzelnen Figuren. Der Einfluß des römischen Freskostils äußert sich darin, daß die menschliche Gestalt, und zwar die möglichst stark und künstlich bewegte, zum ausschließlichen Träger der Komposition auf den einzelnen Szenen geworden ist. Die Architekturen, die wir auf dem Triptychon bemerken, werden in der Hauptsache nur zur Charakterisierung der Örtlichkeit benutzt. Als raumbildender Faktor spielen sie im Bild eine verhältnismäßig geringe Rolle. Sie umschließen nicht einen Raum, in dem sich Menschen befinden, sondern helfen meistens nur die Darstellung nach hinten abzuschließen. Die Raumschicht des Vordergrundes wird gewöhnlich durch einige Tiefenlinien angedeutet, der Raumeindruck selbst aber durch die einander überschneidenden Figuren vermittelt.

Wie wir schon oben gesehen haben, hat der Figurentypus Heemskercks unter dem Einfluß der römischen Vorbilder eine große Wandlung erfahren. Seine Gestalten zeigen jetzt überschlanke Proportionen; die Unterkörper sind im Verhältnis zum Rumpf auffällig lang gebildet, die Köpfe dagegen zu klein. Die Schwächen dieser mehr mit dem Gedächtnis als mit der Anschauung arbeitenden Kunst machen sich bei den bewegten Figuren besonders bemerkbar. Heemskerck verfügt zwar über einen reichen Vorrat an Bewegungsvorstellungen, die er an den italienischen Vorlagen kennen gelernt hat, den Mechanismus der Bewegungen selbst beherrscht er jedoch ebensowenig wie in den Frühwerken. Infolgedessen erscheinen die Gliedmaßen seiner Figuren mit ihren gesteigerten Bewegungen wie ausgerenkt und aus ihrem organischen Zusammenhang gerissen. Ohne Rücksicht auf die Wirklichkeit schaltet er mit den einzelnen Körperformen und scheut, einem gesuchten Bewegungsmotiv zuliebe, selbst vor den unwahrscheinlichsten Verzerrungen nicht zurück (z. B. die Gruppe der Maria mit Johannes auf der Kreuztragung). Ebenso willkürlich ist der Gewandstil. In dem Streben nach möglichst plastischer Wirkung seiner Gestalten läßt Heemskerck die Körper sich unter den Gewändern durchzeichnen; die Kleider schmiegen sich zum Teil wie feucht an die Leiber an und lassen selbst einzelne Muskeln hindurchschimmern. Daneben stehen dann unvermittelt Faltenzüge mit hohen, plastisch runden Graten. Diese unwahr wirkende Gewandbehandlung bedeutet eine Steigerung der Manier, die wir schon bei den Arbeiten von 1532 beobachten

konnten. Es ist wahrscheinlich, daß das Studium der antiken Statuen zu dieser krassen Ausbildung des mehr plastisch als malerisch gesehenen Faltenstils beigetragen hat.

Nach dieser allgemeinen Charakterisierung gehen wir zu einer genaueren Betrachtung der Figuren des Triptychons über. Bezeichnend für dieselben ist die schon oben angedeutete Mischung aus italienischen und niederländischen Elementen, welche sich nicht bloß in der Bildung der Einzelformen, sondern auch in den Bewegungsmotiven und in der Ausdrucksweise geltend macht. Die Verquickung dieser heterogenen Bestandteile zeigt nun einen verschiedenen Grad der Verarbeitung. Bei vielen Gestalten ist die Umbildung der italienischen Vorlagen soweit fortgeschritten, daß sie als persönliches Eigentum Heemskercks angesehen werden müssen, daneben aber finden sich Formen, die sich als direkte Entlehnungen darstellen. Die Kopftypen des Triptychon sind von ausgesprochener Häßlichkeit; es sind länglich geformte Schädel mit derben, fast klobigen Einzelformen des Gesichts. Unter diesen verstreut finden sich einige wenige von regelmäßiger Bildung (z. B. die Engel auf der Anbetung der Hirten oder der hl. Laurentius auf der „Verteilung der Güter"), die durchaus Raffaelische Züge tragen. Vorbildlich scheinen die Typen gewesen zu sein, denen wir in den Farnesina-Fresken begegnen, nach denen Heemskerck nachweislich gezeichnet hat. Den daselbst vorkommenden Kopftypus hat der Maler recht genau kopiert; bei den von vorn gesehenen Köpfen beruht die leichte Abweichung darin, daß das Oval des Gesichts etwas länger geworden ist, und nicht bloß nach unten, sondern auch nach oben sich eigentümlich zuspitzt.

Ein ähnlicher Unterschied läßt sich auch in der Bildung der Hände feststellen. Die Mehrzahl derselben ist formlos und von bald flossen-, bald krallenartiger Bildung; andere dagegen zeigen eine fast elegante Haltung (z. B. der hl. Laurentius, die Güter verteilend). Die letzteren verleugnen ihren italienischen Ursprung nicht; besonders charakteristisch ist für sie das etwas preziöse Abknicken im Handgelenk, für das sich zahlreiche Beispiele im Kreise Raffaels finden lassen.

Bedeutend leichter läßt sich die Trennung der aus Italien übernommenen Formen von den Heemskerck eigentümlichen bei den bewegten Figuren vollziehen, denn hier offenbart sich der Gegensatz zwischen den entlehnten, in der Bewegung gut erfundenen Figuren und den kümmerlichen Gestalten, die Heemskercks eigenem Geiste entsprungen sind, in viel höherem Grade. Der Maler beherrscht die Gelenke seiner Gestalten nicht; ihre Bewegungen sind hölzern und ungefüge. Das Stehen ist bei ihm unsicher und zusammenknickend, die Bewegungen der Oberkörper steif und ungelenk. In einer solchen Umgebung wirkt dann eine Figur wie die des nackten Kriegers links neben dem kreuztragenden Christus um so überraschender. Eine Zeichnung im Berliner Skizzenbuch (I fol. 16V), welche den Rückenakt genau wiedergibt, verrät uns das Vorbild. Es ist der eine der Dioskuren vom Monte Cavallo. Ebenso aus ihrer Umgebung herausfallend sind wegen ihrer durchaus italienischen Haltung die beiden Krieger im Vordergrund des „Ecce homo" und der „Auferstehung". Es sind Raffaelische Bewegungsmotive, die Heemskerck hier wiederholt; für den nach hinten stürmenden Krieger der „Auferstehung" findet sich eine fast gleiche Figur auf dem Relief unterhalb des Apollo in der „Schule von Athen".

Auch Anklänge an Michelangelo fehlen nicht; die Stellung des gemarterten Laurentius erinnert trotz der Veränderungen unwillkürlich an die Gestalt des zum Leben erwachenden Adam in der Sixtina.

Das große Tryptichon mit seinen figurenreichen Szenen ermöglicht uns einen guten Einblick in die Ausdruckssprache des Malers. Auch diese ist mit italienischen Elementen durchtränkt. Ihr hervorstechendes Merkmal ist das gesteigerte Pathos. Während aber dieses in Italien mehr durch den Rhythmus der Figuren mit ihren gewichtigen Gesten bedingt ist, versucht Heemskerck die innere Beseelung seiner Gestalten durch eine übertriebene Betonung des Ausdrucks der Gesichter, die dann leicht etwas Grimmaßierendes bekommen (z. B. auf dem „Ecce homo"). Das schwärmerische italienische Emporschauen der Köpfe wandelt sich bei ihm zu einem larmoyanten, vergrämten Hinaufblicken. Dazu gesellt sich noch die unruhige Gebärdensprache mit der lebhaften Gestikulation der Hände, die so laut reden, ohne uns eigentlich etwas zu sagen. Ähnlich wie seine niederländischen Zeitgenossen versteht es Heemskerck nicht, für einen bestimmten Inhalt die adaequate Geste zu finden. Es bleibt gewöhnlich ein Überschuß an Kraft übrig, der sich daraus erklärt, daß er eben mit einer entlehnten Gebärdensprache arbeitet und diese für Inhalte verwertet, für die sie ursprünglich nicht geprägt waren. So kommt es dann, daß Heemskercks Darstellungen auf uns einen unwahren, karikierten Eindruck machen, und an Stelle des erstrebten Pathos für uns nur wüste Lärmszenen erscheinen.

Kurz nach der Ausführung des großen Auftrages für Alkmaar vollendete Heemskerck eine „Kreuzigung" mit lebensgroßen Figuren, welche sich jetzt im Museum zu Gent befindet. Links unten kniet ein geistlicher Stifter, dessen Persönlichkeit aber bei dem Fehlen eines Wappens nicht festzustellen ist. Die Tafel ist 1543 datiert und mit dem vollen Namen des Malers bezeichnet. Da sie im XVIII. Jahrhundert als Tür benutzt wurde, so hat sie in der Erhaltung stark gelitten und bei der Restauration, die sie erfahren hat, ist unten rechts ein Stück neu eingesetzt worden Ebenso scheint oben der Oberkörper Christi mit den Wolken neu gemalt zu sein. In der Komposition ist das Bild eng verwandt mit dem Mittelstück des Tryptichon in Linköping; nur ist hier das Motiv der im Hintergrund sich auf den Pferden tummelnden Kriegsknechte, das nunmehr in den Niederlanden bis zu der Zeit Rubens festgehalten wird, breiter ausgesponnen. Die Pferde, die sowohl durch ihre starke Bewegung als auch durch ihre Farbe im Bild stark mitsprechen, gehen nicht auf Naturstudien zurück, sondern auf Heemskercks Skizzen nach antiken Rossen. Für den Pferdekopf links im Hintergrund, der fast in Vorderansicht erscheint, hat der Maler eine entsprechende Zeichnung des Berliner Skizzenbuchs (I fol. 47) benutzt. Bei dem Pferd rechts, welches ins Bild hineingaloppiert, ist die Abstammung von denen auf dem Monte Cavallo nicht zu verkennen. Auf die gleiche antike Gruppe weist auch der Mann hin, der das andere Pferd am Zügel führt. Die entsprechende Figur auf der „Kreuztragung" in Linköping ist hier nur wenig verändert wiederholt[36a]. Die Entwicklung des Raumes nach der Tiefe bereitet dem Maler große Schwierigkeiten. Zu diesem Zwecke läßt er den Boden in einzelnen hintereinander sich schiebenden Kulissen nach hinten ansteigen und verteilt auf diesen Figuren von verschiedener Größe. Es lassen sich drei Zonen unterscheiden. Die eine um-

faßt die Vordergrundfiguren zusammen mit den Kreuzen; die zweite die drei Reiter und die dritte die zwei Soldaten rechts hinten und die entsprechenden Reiter links. Dieser Dreiteilung entspricht ein dreifacher Wechsel des Größenmaßstabes der Figuren. Die Gestalten der zweiten Kulisse sind etwa ein Drittel kleiner als die Personen des Mittelgrundes. Die einzelnen räumlichen Schichten stehen nun untereinander in keiner Verbindung; die darin befindlichen Figuren halten sich streng innerhalb des Gebietes der einzelnen Zonen, ohne in die anderen überzugreifen. Besonders deutlich wird diese sprunghafte Tiefenentwicklung an den Stellen, an welchen zwei Kulissen aneinanderstoßen, wie z. B. bei der zweiten, die dicht hinter dem Kreuze ansetzt. Bei der geringen Tiefe der ersten erscheinen die Figuren der zweiten Zone zu stark verkürzt. Diesen Mangel der kontinuierlichen Überleitung der großen Vordergrundsfiguren nach der Tiefe teilt Heemskerck mit seinen niederländischen Zeitgenossen. Scorel, Vermayen, Hemessen und Pieter Aertsen scheitern ebenso wie er an der Überwindung des Mittelgrundes. Obwohl auch bei ihnen sich Ansätze zur Lösung dieses Problems finden, klappen ihre großfigurigen Bilder in zwei getrennte Darstellungen mit verschieden großen Figuren auseinander.

Wir sind bis jetzt auf die Farbe der nachrömischen Bilder Heemskercks nicht eingegangen und zwar aus dem Grunde, weil diese bei ihm gleichsam nur ein Moment zweiten Grades ist. Das äußert sich einmal in der Art, wie er die Farbe als Material behandelt und dann in seinem Verhalten zu der farbigen Erscheinung der Außenwelt. Die Hauptsache ist bei ihm die plastische Rundung der Figuren. Dazu bedient er sich der Manier, die wir schon bei den frühen Arbeiten von 1532 feststellen konnten. Er beleuchtet die Personen des Bildes scharf von einer Seite aus und betont in übertriebener Weise die Gegensätze der Licht- und Schattenpartien. Gegenüber der Frühzeit läßt sich eine Wandlung insofern bemerken, als der Maler die belichteten Partien von den dunklem nicht mehr so unvermittelt scharf abgrenzt, sondern durch Mitteltöne weichere Übergänge zu erreichen sucht. Die Zersetzung der Lokalfarben durch ein helles (Weiß und Grau) und ein trübes Medium (meistens Braun oder Grauschwarz), welche denselben ein unwahres, konventionelles Aussehen verleiht, ist jetzt stärker entwickelt als in der vorrömischen Zeit. Mit Vorliebe bedient er sich der Mischfarben und zwar der tertiären, wie Rotbraun, Gelbbraun und Oliv. An reinen Lokalfarben findet sich vereinzelt ein helles Gelb und ein dunkles Feuerrot. Während des römischen Aufenthalts haben seine Farben an Sättigung verloren; infolge der starken Brechung mit Weiß wirken sie kalt und kraftlos. In dieser Hinsicht läßt sich eine weitgehende Verschlechterung gegenüber den Bildern von 1532 feststellen. Für das Karnat verwendet Heemskerck ein unangenehmes Rotbraun, in welches er grelle Lichter hineinsetzt. Der Farbenauftrag ist flüssig und ineinander vertreibend; daneben hat er noch eine andere Manier, bei der er mit einem spitzen Pinsel in pastoser Farbe skizziert. Gewöhnlich verwendet er diese Technik für die Wiedergabe kleinerer Details, wie z. B. der Blätter, der Faltengrate und dann ganz besonders bei den Figürchen seiner Hintergründe. Neben den sorgfältig ausgeführten Bildern finden sich vereinzelt auch solche, die in dieser mehr skizzierenden, die Formen nur andeutenden Weise ausgeführt sind[87]). Die enge

Gebundenheit an eine sorgfältige Vorzeichnung zeigt sich dann in der bei diesen Tafeln zutage tretenden Formlosigkeit besonders deutlich.

Ein gutes Beispiel dafür bietet ein kleines Triptychon, das sich in der Ermitage zu Petersburg befindet. Auf dem Mittelbild erscheint Christus am Kreuz; die Kreuze der Schächer sind auf die Flügel verteilt, auf denen sich auch die Porträts der knienden Stifter mit ihren Heiligen befinden. Das unbezeichnete Flügelaltärchen dürfte wegen seiner stilistischen Verwandschaft mit der Genter Kreuzigung wohl gleichzeitig mit dieser entstanden sein. Auf der Mitteltafel ist der Moment der Durchbohrung der Seite Christi dargestellt, und entsprechend der biblischen Erzählung ist der verdüsterte Himmel mit schwarzgrauen, undurchsichtigen Wolken bedeckt, was aber Heemskerck nicht hindert, die Mittelkulissen grell zu beleuchten. Der psychischen Seite dieses dramatischen Vorganges wird der Maler gar nicht gerecht. Das Erstaunen und Entsetzen der Zuschauer erhebt sich nicht über ein blödes Hinstarren; auch die Tiere mit ihren anthropomorph gebildeten Augen scheinen an dem Vorgang teilzunehmen. Auf den Flügeln sind es vor allem die Gestalten der Schächer mit ihren turnenden Bewegungen, die Heemskerck interessiert haben. Der Schächer auf dem rechten Flügel mit seiner schwunghaften Bewegung und den in verschiedener Höhe festgenagelten Beinen läßt unwillkürlich an die Gestalt des gekreuzigten Haman in der Sixtina denken. Bezeichnend für den schnörkelhaften Stil Heemskercks ist die Behandlung der Kreuze der Schächer. Nach alter Tradition werden diese von den niederländischen Malern im Gegensatz zu dem gezimmerten Christi aus unbehauenen Baumstämmen gebildet. Bei Heemskerck bekommen nun die letzteren eine drehende und sich nach oben windende Bewegung innerhalb ihrer eigenen Achse, die noch durch das um den Stamm geschlungene Tuch verstärkt wird. Die Gestalten der weiblichen Heiligen mit ihren emporblickenden, ins Profil gestellten Köpfen lehnen sich an ähnliche Gestalten Raffaels an; besonders stark ausgeprägt ist dies bei der Magdalena und der Geste ihrer rechten Hand, die sie auf ihre Brust legt; Figuren wie die der hl. Katharina in der Londoner Nationalgalerie mögen hier dem Maler vorgeschwebt haben.

Die gleiche Unfähigkeit in der geistigen Auffassung eines Vorganges wie bei dem Petersburger Altärchen finden wir in zwei datierten Bildern der folgenden Jahre. Das eine ist ein Triptychon mit dem „Ecce homo“ als Mittelbild aus dem Jahre 1544 im Museum zu Breslau, das andere eine „Verspottung Christi“ in der Galerie zu Pommersfelden, die vollbezeichnet und 1545 datiert ist.

Es sind charakteristische Beispiele jener Andachtsbilder, wie sie um diese Zeit in den Niederlanden unter der Einwirkung der italienischen Formenwelt allgemein in Aufnahme gekommen sind. In lebensgroßen Figuren wird das Leiden Christi geschildert, und der Vorgang gleichsam in unmittelbare Nähe des Beschauers gerückt. Dazu kommt noch, daß diese Bilder auf einen bewußten Kontrast gestellt sind. Christus wird gewöhnlich als ein kraftstrotzender, wohlgebauter Mann dargestellt, der leidet oder dem Tode schon erlegen ist. Im Gegensatz dazu wird das wüste, erbarmungslose Peinigen seiner Henker oder die tiefe Trauer seiner Angehörigen geschildert. Diese Art von religiösen Bildern, deren Anfänge wir bei Hemessen („Verspottung Christi“ von 1544 in Schleißheim), Willem Key („Pietà“ in München) und

anderen verfolgen können, setzt sich in ununterbrochener Reihe unter stetiger Vertiefung nach der psychischen Seite ins XVII. Jahrhundert fort, um dann in Rubens den vollkommenen pathetischen Ausdruck zu finden. Bei Heemskerck ist die Ausdruckssprache eine recht äußerliche. Der Nachdruck liegt bei ihm auf den schreienden Zuschauern und Henkersknechten mit ihren weitgeöffneten Mäulern, denen der passive Christus entgegengestellt ist.

Den beiden Tafeln gemeinsam ist die Anordnung der hell von der Seite beleuchteten Figuren vor einem dunklen, fast schwarzen Hintergrund, gegen den sie sich stark plastisch abheben. Die Gestalten drängen sich eng zusammen; in die Zwischenräume, die zwischen den Hauptpersonen frei werden, schiebt der Maler noch einzelne, grimassierende Köpfe hinein. Besondere Sorgfalt ist auf die Ausführung des Aktes Christi verwendet. Um die Hilflosigkeit des Dulders zu charakterisieren, läßt er die Gestalt in den Gelenken zusammenknicken, was zu einer gewissen Formlosigkeit führt. Die Modellierung des gelblich-bräunlichen Körpers führt Heemskerck mit braunen Schatten aus, die ziemlich unvermittelt gegen die helleren Partien stehen; der Körper bekommt dadurch etwas Weichwelliges in seiner Erscheinung, obwohl die Oberfläche selbst nicht locker und weich, sondern wie poliert aussieht. In dem Kontur, der ebenfalls leicht gewellt, bald ein-, bald ausbiegend die Figur umschreibt, läßt sich die Vorliebe Heemskercks für den schnörkelnden Linienfluß erkennen.

Auf dem „Ecce homo" macht sich die Figur des Pilatus nicht nur durch ihr phantastisches Kostüm, sondern auch durch die gesuchte Haltung mit Stand- und Spielbein und der stark ausgeschwungenen Hüfte besonders bemerkbar. Auffallend ist auch die eigentümliche Drapierung des Mantels, der sich in einem Bausch unterhalb der Hüften quer über den Körper legt, während einzelne hohe Falten sich von dem Bein nach demselben emporziehen, ein Faltenmotiv, das der Antike sehr geläufig war. Seinen Ursprung erklärt uns eine der erhaltenen römischen Skizzen. In dem sog. Berliner Skizzenbuch (II, fol. 65r)[38]) befindet sich eine Zeichnung des von vorn gesehenen ausruhenden Apollo in Neapel, der sich damals in der Casa Sassi zu Rom befand. Die Stellung der Beine, sowie das Faltenmotiv hat Heemskerck nur mit geringen Abweichungen auf dem Bild nach der Zeichnung kopiert.

Um die gleiche Zeit, wie die oben erwähnten Bilder, dürfte eine „Grablegung Christi" entstanden sein, welche sich in der Accademia Albertina in Turin befindet[39]). Christus erscheint in einem Sarkophag von vorn bis zu den Knien sichtbar. Der nach hinten zurücksinkende Kopf mit dem geöffneten Mund ist stark verkürzt; seine beiden Arme werden links und rechts ausgebreitet von je einer heiligen Frau gehalten. Dahinter drängen sich Kopf an Kopf die anderen Leidtragenden. Ein Vergleich mit dem „Schmerzensmann" von 1532 zeigt uns die große Wandlung, die in der Zwischenzeit bei dem Maler vor sich gegangen ist. Die Massigkeit der Formen bei Christus ist fast ins Hünenhafte gesteigert und verbindet sich mit einem allerdings noch sehr äußerlichen pathetischen Zug, für den uns eine interessante Parallele der „Christe à la paille" von Rubens in Antwerpen bietet. In der Komposition bemerken wir das Streben nach bildmäßiger Abrundung der Darstellung, wobei auf die Wirklichkeit nur wenig Rücksicht genommen wird. Abgesehen von dem un-

möglichen Zusammendrängen der Figuren, sieht man rechts neben Christus eine Hand, die das Schamtuch hält, von der man nicht weiß, welcher von den Personen sie gehört. Ein solches willkürliches Umspringen mit den menschlichen Formen läßt sich bei Heemskerck öfter beobachten, und ist bezeichnend für einen Stil, dem der Kontakt mit der Wirklichkeit verloren gegangen ist.

Im Jahre 1546 erhielt Heemskerck den Auftrag, zwei Flügel für den Altar der Tuchbereiter in Haarlem zu malen. Die Vertragsurkunde sowie die Bilder Heemskercks sind uns erhalten. Die letzteren beschreibt Mander in folgender Weise: „Die beiden Flügel zeigen auf den Innenseiten die Geburt Christi und die Anbetung der Könige, zwei reiche, gut gemalte Szenen voller Einzelheiten, die verschiedene Porträts einfacher Leute und auch sein eigenes aufweisen. Außen sieht man die Verkündigung Mariä mit sehr gut ausgeführten, nach der Natur gemalten Köpfen. Der Engel ist sehr eigenartig und zierlich gekleidet. Die untersten Zipfel seines Gewandes sind purpurfarbig und von Jacob Rauwaert gemalt, der zu jener Zeit bei Heemskerck wohnte, wie ich aus seinem Munde vernommen habe. Aus diesem Werke ersieht man, was Heemskerck für ein guter Architekt und wie groß seine Vorliebe zur Anbringung von Ornamenten gewesen ist, ganz im Gegensatz zu dem bekannten Sprichwort, das er viel im Munde führte: „Ein jeder Maler, der gedeihen will, vermeide Architektur und Ornamente“. Hier findet man auch eine ungewöhnliche Beobachtung: der Engel spiegelt sich nämlich auf dem glatten Marmorboden, als stände er auf Eis, was auf poliertem Marmor tatsächlich der Fall ist.“

Die jetzt im Mauritshuis im Haag befindlichen Flügel sind zwei hohe, schmale Tafeln, die oben geschweift sind. Die beiden Anbetungen spielen sich inmitten der Ruinen eines antiken Tempels ab; im Vordergrund sind unregelmäßig einzelne Quadern übereinander getürmt, auf denen der Maler die Personen verteilt. Ganz im Gegensatz zu diesen beiden überfüllten Szenen sind die Außenseiten komponiert, die geschlossen ein Bild ausmachen. Wir blicken hier in eine hohe offene Halle, welche sich in drei Arkaden ins Freie öffnet. Maria und der Engel sind nach den Seiten des Bildes gerückt, so daß durch den mittleren Bogen sich ein Ausblick in die Landschaft hinten bietet. In der oben zitierten Beschreibung lobt Mander den Heemskerck als einen guten Architekten. Indessen ist dies nur insoweit der Fall, als es sich um die Kenntnis architektonischer Einzelformen handelt. Hinsichtlich der klaren Entwicklung eines von der Architektur umschlossenen Raumes läßt die Wiedergabe manches zu wünschen übrig. Auf der „Verkündigung“ bemerken wir bei der perspektivisch sonst richtig konstruierten Architektur Unklarheiten im Verhältnis der einzelnen Teile zueinander, wie z. B. bei der Säule links und der Wand mit der Tür rechts. Es ist dies eine Erscheinung, die wir auch bei anderen niederländischen Romanisten des XVI. Jahrhunders beobachten können, wie z. B. auf der Lukasmadonna des Mabuse in Prag. Die Kenntnis der architektonischen Formen sowie der Perspektive verleiteten dieselben zu einer phantastischen Häufung der einzelnen Architekturglieder. Außerdem stehen die Figuren der Verkündigung bei Heemskerck nicht in dem von der Architektur umschlossenen Raum, sondern vor demselben. Im Verhältnis zu ihrer Umgebung sind sie zu groß gebildet, wie ein Vergleich des Engels mit der Höhe der Tür, aus der er heraustritt, zeigt. In diesem

Verhältnis der Figuren zu der sie umgebenden Architektur unterscheiden sich die Maler der großfigurigen Bilder grundsätzlich von der Auffassung des XV. Jahrhunderts. Während man früher versuchte, die Gestalten in einem kubisch gegebenen Raum einzuschließen, begnügt man sich jetzt entweder mit einem bloßen Architekturausschnitt, oder die reich ausgestaltete Architektur wird, wie es auf der Verkündigung der Fall ist, einfach als Folie für die Figuren benutzt.

Die von Mander hervorgehobenen Ornamente zeigen durchweg antike Formen, wie z. B. die Kapitäle der Säulen und die Reliefs, die zahlreich an den Gewölben und den über dem Boden verstreuten Architekturfragmenten angebracht sind. Auch sonst hat Heemskerck seine römischen Skizzen nach Antiken in den Darstellungen vielfach zu Rate gezogen. So, wenn er einem Hirten den Kopf einer Löwenhaut aufs Haupt setzt, welcher einer antiken Herkulesstatue entnommen zu sein scheint, oder, wenn er auf der Epiphanie dem Elefanten mit seinem eigentümlich gewundenen Rüssel die Formen der Brunnenfigur gibt, die er in Rom im Palazzo Madama gezeichnet hat (Skizzenbuch I fol. 19V). Auf der „Anbetung der Könige" fällt der hinter Maria an einer Brüstung lehnende, bärtige Mann durch seine antike Stellung auf. Das Aufstützen auf den einen Unterarm, während das eine Bein vor das andere gestellt ist, war ein in der Antike sehr beliebtes Motiv. Wir finden es u. a. auf der sogenannten aldovrandinischen Hochzeit in der Vatikanischen Bibliothek und bei Statuen von Musen. Wie aus dem Stich des Enea Vico (B. 42) hervorgeht, befand sich zur Zeit, als Heemskerck in Rom war, eine solche Statue in der Sammlung des Kardinals Valle. Außerdem wissen wir aus den erhaltenen Skizzen, daß der Maler in dieser Sammlung öfters gezeichnet hat; es liegt also nahe, hier eine direkte Übernahme anzunehmen. Weniger deutlich, weil stärker verändert, zeigt sich ein antikes Bewegungsmotiv in der Haltung des knienden Hirten rechts vorn auf der „Geburt Christi". Er kniet auf dem rechten Bein, während er das linke merkwürdig abgespreizt ausstreckt. Das häufige Vorkommen dieser Figur auf Zeichnungen Heemskercks macht eine Entlehnung wahrscheinlich, zumal da jene Blätter das antike Vorbild genauer wiedergeben. Zugrunde liegt hier die Statue des verwundeten Galliers aus der Sammlung Borghese, die sich jetzt im Louvre befindet und die nachweislich zur Zeit Leo II. im Palazzo Madama in Rom sich befunden hat[40]). Da Heemskerck auch in dieser Sammlung viele Antiken gezeichnet hat, so ist es höchst wahrscheinlich, daß er auch Skizzen nach dieser stark bewegten Statue angefertigt haben wird, und zwar seiner Gewohnheit gemäß in mehreren Ansichten. Der Figur auf der Anbetung muß eine Zeichnung der Rückenansicht der Statue zugrunde liegen.

Zu diesen nach der Antike kopierten Motiven gesellen sich nun solche, die auf Reminiszenzen an italienische Vorbilder zurückgehen. Auf der Verkündigung überrascht die Bewegung des Engels durch ihre Fremdartigkeit. Es ist der eigentümliche Laufschritt, welcher in der florentinischen Malerei der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts so beliebt gewesen ist. Die Übereinstimmung der Bewegung der Beine des Engels mit der ähnlicher italienischer Gestalten ist eine so weit gehende, daß wir eine direkte Übernahme annehmen müssen, ohne freilich bei der Verbreitung dieses Motivs ein bestimmtes Vorbild nennen zu können. Das nächstliegende ist,

daran zu denken, daß Heemskerck bei seinen Michelangelostudien in der Sixtina auch einen Seitenblick auf die Fresken der Längswände geworfen haben wird.

Italienisch ist auch die Haltung des alten Königs, der rechts vorn auf der Epiphanie kniet; dieses demutsvolle Niederknien mit den vor der Brust gekreuzten Armen war ebenfalls in Florenz heimisch[41]). Unter den Köpfen begegnen uns die schon bekannten an Raffael sich anschließenden Typen[42]); daneben aber auch Gesichter, die auf Modellstudien zurückgehen. Es is interessant, zu beobachten, daß Heemskerck jetzt wieder zu seiner früheren Gepflogenheit zurückkehrt, in seinen Darstellungen „Porträts einfacher Leute" anzubringen. Wir können aber Mander nicht recht geben, wenn er behauptet, daß die Köpfe der Madonna und des Engels auf der Verkündigung nach der Natur gemalt sind. Das Gesicht der Maria zeigt den üblichen nachrömischen Idealtypus des Malers, der letzten Endes auf den Raffaels, wie er uns in den Farnesinafresken entgegentritt, zurückgeht. Seine Modifikation bei Heemskerck beruht darauf, daß er die Köpfe bald länger und schmäler, bald wieder breiter bildet, das spitz zulaufende Oval aber und die regelmäßigen Gesichtszüge beibehält.

Die Formengebung der sehr sorgfältig ausgeführten Tafeln unterscheidet sich nur wenig von den vorangegangenen Arbeiten. Im Verhältnis zu dem Triptychon in Linköping erscheinen die Körper etwas gedrungener und weniger in die Länge gezogen, als es dort der Fall gewesen ist. Auch der Faltenstil hat sich nicht verändert; neben vereinzelten dünnen Geweben überwiegen die schweren Stoffe mit den tiefen, wie aus Marmor gemeißelten Faltenzügen, denen antike Gewandmotive zugrunde zu liegen scheinen. So findet sich im Berliner Skizzenbuch (I fol. 52r) eine Skizze nach einer sitzenden Frauenstatue, deren Gewandbehandlung eine weitgehende Verwandtschaft mit der der Maria auf der Epiphanie zeigt. In der Drapierung tritt die schon vorhin erwähnte Vorliebe Heemskercks für den sich schlängelnden und leicht schnörkelhaften Linienfluß deutlich zutage. Man vergleiche z. B. den Umriß des Mantels der Madonna auf der Verkündigung und dann die Art, wie die einzelnen Faltenzüge eingezeichnet sind. Das gleiche Formenempfinden läßt sich auch in der Bildung der Hände verfolgen. Diese sind gedrechselt rund, und den einzelnen Fingern teilt sich eine schlängelnde Bewegung mit. (Oder man vergleiche wie die Kissen auf dem Bett behandelt sind.)

Es ist ein merkwürdiges Streben nach Rundung und Glättung der Einzelformen, das eigentümlich mit der Eckigkeit der Bewegungen der Figuren kontrastiert. Die Oberflächenbehandlung im Nackten zeigt noch das harte wie polierte Aussehen. Dieses wird verstärkt durch die vertreibende, emailartig wirkende Art der Modellierung. An einzelnen schlechter erhaltenen Köpfen läßt sich deutlich erkennen, daß Heemskerck die nackten Partien zuerst mit rotbrauner Farbe untermalt und dann mit helleren Tönen darüber arbeitet. In der farbigen Haltung wirken die Tafeln insofern günstiger als die früheren Bilder als, trotz der kontrastierten Lichtbehandlung, einzelne Lokalfarben stärker betont sind. Es findet sich ein kräftiges Zitronengelb, ein Feuerrot und dann verschiedene Abstufungen eines mit Grau gemischten Rots.

Um die gleiche Zeit wie die beiden Flügel im Haag wird auch ein unbezeich-

netes Bild im Museum zu Kopenhagen entstanden sein, welches den auferstandenen Christus als Sieger über Tod und Hölle darstellt. Vor einem rotgelblichen Wolkenhintergrund steht die lebensgroße Gestalt Christi auf einer Glaskugel, die Rechte segnend erhoben, in der Linken die Siegesfahne. Über ihm schwebt die Taube des heiligen Geistes, unten rechts und links befinden sich ein Totengerippe und ein Teufel von satyrhaftem Aussehen[43]). Die Figur Christi wirkt trotz ihres großen Maßstabes und der plastischen Durchmodellierung ihres Körpers kleinlich und schwach in der Bewegung. Das Stehen ist unsicher, die Bewegung des rechten Armes lahm. Es fehlt der Gestalt der feste, durchgehende Zug der Bewegung. Das liegt daran, daß die Figur in ihrer Haltung nicht als Ganzes erfaßt ist, sondern gleichsam stückweise gearbeitet ist und aus einzelnen Partien zusammengesetzt zu sein scheint. Man vergleiche z. B. wie das rechte Bein an den Rumpf ansetzt, oder der rechte Arm aus der Schulterpartie herauswächst.

Es ist dies eine Beobachtung, die man bei den gleichzeitigen niederländischen Romanisten je nach ihrer Begabung in höherem oder geringerem Grade machen kann. Während die Italiener in ihren Skizzen von der Gesamtform des Körpers und dessen Bewegungen ausgehen und erst, nach dem sie diese erfaßt, an die Ausführung der Einzelheiten gehen, scheinen die niederländischen Romanisten in umgekehrter Weise gearbeitet zu haben. Daraus erklärt sich die ihnen eigentümliche Eckigkeit des Stils, welcher trotz der cinquecentistischen Formen unwillkürlich an den gebundenen, befangenen Stil des italienischen Quattrocento erinnert.

In den nun folgenden Jahren werden datierte, großfigurige Bilder Heemskercks seltener, und die wenigen erhaltenen bieten für die Entwicklung seines Stils fast gar keine neuen Momente. Eine entschiedene Wandlung seiner Formenwelt läßt sich erst gegen das Ende der fünfziger Jahre beobachten. Bevor wir zu der Besprechung dieser Arbeiten übergehen, sei hier eine Komposition Heemskercks erwähnt, welche uns in einem Stich von Cuerenhert aus dem Jahre 1549 erhalten ist und die uns einen guten Einblick in die Arbeitsweise des Malers ermöglicht.

Dargestellt ist nämlich die „Vertreibung des Heliodor", für die Heemskerck die Komposition Raffaels in ausgiebiger Weise benutzt hat. Die Gesamtanlage auf dem Stich ist im allgemeinen die gleiche wie auf dem Fresko. Hier wie dort die Unterscheidung von drei Zentren der Handlung. Das räumliche Verhältnis derselben zueinander ist jedoch bei Heemskerck geändert. Unter Weglassung des Papstes und seines Gefolges sind bei ihm die beiden Gruppen des Vordergrundes näher aneinander geschoben, ebenso ist der Priester mehr nach vorn gerückt. An Stelle der dreischiffigen Anlage mit dem freien Durchblick nach hinten ist ein geschlossener einschiffiger Kirchenraum getreten. Durch diese Änderung ist der Eindruck des Weiträumigen verloren gegangen. Die Einheitlichkeit des Raumes, welcher für die bewegten Figuren bei Raffael eine ruhige Folie abgibt, ist bei Heemskerck durch Häufung kleiner Einzelmotive, wie z. B. der Stufen vorn sowie der am Altar, durch die breit in den Raum hineingestellte Bundeslade aufgehoben. Die großen rahmenden Architekturlinien fehlen. Das Gleiche gilt von den Figurengruppen. Bei Raffael fest in sich geschlossen und gegeneinander wohl abgewogen, sind sie bei Heemskerck auseinandergezogen und gleichsam in ihre Bestandteile zerlegt. Dadurch

wirken die Gruppen auf dem Stich mit ihren sich durchkreuzenden Richtungslinien unruhiger, entbehren aber des durchgehenden Flusses der Bewegung, welcher die Raffaelsche Komposition von links vorn nach der Tiefe und von dort wieder nach rechts vorn durchzieht. Die Figuren selbst sind bei Heemskerck trotz der Häufung der Bewegungsmotive starr und unbeweglich. Sehen wir von der künstlerischen Qualität ab, so stehen wir hier vor dem charakteristischen Gegensatz nordischer und italienischer Formenanschauung. Bei Raffael ist dieselbe abstrahierend, die Akzente nur auf die Hauptpunkte verteilend; bei Heemskerck sehen wir bei gleichem Streben nach großen Formen das breite Ausspinnen des Details: der Eindruck der Größe wird bei ihm durch die Addition von Einzelmotiven erstrebt.

In den Einzelheiten hält sich Heemskerck nur wenig an sein Vorbild. Die Hauptfiguren sind bei ihm ganz verändert. An Stelle des Gestürzten ist bei ihm ein bärtiger Mann am Boden gelagert in einer Stellung, welche sich als eine Kombination aus der Raffaelschen Figur und einem antiken Flußgott darstellt. Ebenso verschieden ist der himmlische Reiter. Das Pferd, auf welchem er reitet, stammt ab von den Rossen der Dioskuren auf dem Monte Cavallo. Am engsten an Raffael angeschlossen hat sich der Maler in der Figur der knienden Frau links im Vordergrund; doch er hat auch hier, wohl um zeichnerischen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, die Gestalt mehr nach rechts gedreht, wodurch die schwunghafte Bewegung des Vorbildes verloren gegangen ist. Bezeichnend für den eklektischen Zug in Heemskercks Schaffen ist der Umstand, daß er an Stelle des an der Säule emporkletternden Jünglings einen Soldaten aus dem Schlachtkarton des Michelangelo sich mühsam emporwinden läßt.

Aus dem Jahre 1559 sind uns zwei große bezeichnete Flügelaltäre erhalten, welche sich in mehreren Punkten von den Arbeiten der vierziger Jahre unterscheiden[44]). Das eine Triptychon, dessen Mittelbild die „Grablegung Christi" darstellt, befindet sich im Museum zu Brüssel. Die Figuren gruppieren sich um einen antiken Sarkophag, der in Aufsicht gesehen, sich etwas schräg von vorn nach der Tiefe des Bildes erstreckt. Auf seinem vorderen Rand ruht der hünenhafte Leichnam Christi, der links und rechts durch die beiden hohen Gestalten der tragenden Männer eingerahmt wird. Auf der anderen Seite des Sarkophags erscheint die trauernde Maria von Johannes gestützt. Diese Gruppe wird wieder eingeschlossen links von zwei Frauen, und rechts durch die Gestalt des Simeon, der ein Salbgefäß hält. Die Verbindung zwischen den Figuren vorn und den weiter zurückstehenden bildet die Figur der Magdalena links, welche mit ihrer Rechten den Arm Christi emporhebt. Der Hintergrund wird durch das Dunkel der Höhle ausgefüllt, in der weiter zurück zwei nur leicht skizzierte Frauen erscheinen. Gegenüber der Turiner Grablegung läßt sich eine gewisse Lockerung in der Gruppierung der Personen bemerken. Sie kleben nicht mehr so dicht gedrängt aneinander, sondern der Maler versucht innerhalb der symmetrischen Anordnung den einzelnen Figuren mehr Spielraum zu geben. Die Gebärdensprache ist lebhaft, jedoch fehlen die weit ausfahrenden Gesten. Am reichsten kontrapostiert ist die Figur des Mannes links vorn. Das Motiv des übergreifenden linken Armes und des scharf ins Profil gestellten Kopfes erinnert unwillkürlich an die Sklavenfigur zur Rechten des Hesekiel. Dem Kopf des bärtigen

Alten auf der anderen Seite liegt der des Laokoon zugrunde, der freilich stark ins Niederländische übersetzt ist. Im Berliner Skizzenbuch (I fol. 39r) findet sich eine Zeichnung nach dem Kopfe des Originals und zwar in der gleichen Stellung wie auf dem Bild. Ein Vergleich der beiden zeigt so weitgehende Übereinstimmungen, daß an der Benutzung der in Rom ausgeführten Skizze nicht gezweifelt werden kann. Charakteristisch ist dafür die eigenartige Behandlung des Haares, das sich in einzelnen Strähnen über der Stirn erhebt; ferner die symmetrisch behandelten Bartlocken, der halbgeöffnete Mund und die zusammengezogenen Augenbrauen mit den über der Nase sich bildenden Hautfalten. Dazu kommt noch, daß dieser Kopf bei Heemskerck öfters wiederkehrt, und zwar immer in der gleichen Dreiviertel-Ansicht. Der Kopftypus der Frauen erscheint gegenüber früher leicht verändert. Er ist schmäler geworden und spitzt sich nicht mehr so stark nach oben und unten zu. Nase und Mund sind zierlicher gebildet; besonders gut kann man das an dem Kopf der Magdalena beobachten, der fast zart und elegant empfunden ist. Die gleiche Verfeinerung zeigen auch die Hände; während diese früher einen breiten Handteller und kurze, dicke Finger zeigten, sind sie jetzt schmal mit langen gegen das Ende sich zuspitzenden Fingern. Allerdings gilt dies nur von den ruhig ausgebreiteten Händen. Sobald die Finger in Aktion treten, wie z. B. bei den gefalteten Händen der Maria, beginnt das Formlose und Karrikierte ihrer Bildungen. Verändert ist auch die Behandlung des nackten Körpers. Zunächst ist der Kontur fließender geworden; die früher eckig bewegten Linien haben sich in wellig auf- und abwogende verwandelt und diese umspannen jetzt den Körper straffer als es vorher der Fall gewesen ist. Die Vorliebe für die gestreckten Proportionen und die muskulöse Bildung der Körper ist geblieben. In der Behandlung der Muskeln besteht aber ein großer Unterschied gegen früher. Sie erscheinen nicht mehr scharf gegeneinander abgegrenzt, sondern gehen weich ineinander über. Die Oberfläche des Körpers ist in ein System von kleinen Einsenkungen und Erhebungen zerlegt und erhält dadurch ein weiches, fließendes Aussehen. Heemskerck erreicht diese Wirkung, indem er von den Mitteltönen und Reflexen in den Schattenpartien reichlich Gebrauch macht. Das Aufhellen der Schatten durch Reflexlichter können wir auch bei den Gesichtern verfolgen. Sie erscheinen dadurch in ihrer Konsistenz weicher und nicht mehr so gedrechselt hart, wie es noch auf der Verkündigung von 1546 der Fall gewesen ist.

Auch in dem Faltenstil macht sich jetzt eine größere Weichheit bemerkbar. Bei der Gestalt des Petrus auf dem Flügel sehen wir, daß Heemskerck an seiner alten Manier, das Gewand an einzelnen Stellen sich wie feucht an den Körper anschmiegen zu lassen, noch festhält. Indessen heben sich die umgebenden Faltenzüge nicht mehr so übertrieben plastisch heraus, sondern machen durch ihren weichen Stoffcharakter einen mehr malerischen Eindruck. Die veränderte Art der Behandlung macht sich auch in der farbigeren Erscheinung des Bildes entsprechend geltend. Unter Beibehaltung der Beleuchtung der Figuren von einer Seite aus tritt jetzt an Stelle der unvermittelt nebeneinanderstehenden Licht- und Schattenpartien eine Menge kleiner Flächen, die vom Licht gestreift werden. An diese setzen Halbschatten an, die entweder zu den tiefsten Schatten oder zu einer lichten Stelle über-

leiten. Es entsteht dadurch ein flimmerndes Spiel der Lichter über den Gegenständen, das besonders auffällig bei dem Akt Christi wirkt. Die Oberfläche des Körpers bekommt dadurch etwas Glänzendes. Man hat den Eindruck, als ob sie feucht wäre und bei ihrer welligen Struktur das Licht mannigfach reflektierte.

Mit dem Reicherwerden der Mitteltöne ist auch die Farbe nuancierter geworden. Die Abstufung erfolgt allerdings weniger im Grade der Sättigung als vielmehr in ihrer Helligkeit. Mit Ausnahme eines kräftigen Feuerrot sind alle Farben durch ein lichtes Grau (früher war es Weiß) gebrochen. Der Gesamteindruck ist kühl, doch werden jetzt die Farben untereinander durch das Grau zusammengehalten. In der Modellierung der Körper überwiegt jetzt das Grau über das Rotbraun der früheren Zeit.

Die gleiche Behandlung zeigt auch der andere Flügelaltar aus dem Jahre 1559, der sich im städtischen Museum zu Haarlem befindet und im Mittelbild einen „Ecce homo" in lebensgroßen Figuren enthält. Ein Vergleich mit der gleichen Darstellung aus dem Jahre 1544 zeigt bei fast gleicher Anordnung der Hauptfiguren eine Verschiedenheit in der Raumbehandlung. Die Gestalten sind mehr voneinander abgerückt, der Rahmen schließt nicht mehr dicht über den Köpfen ab und durch die nach hinten sich öffnende Halle wird der Eindruck der Räumlichkeit erhöht. Im organischen Aufbau der Figuren und in ihren Bewegungen läßt sich dagegen ein Fortschritt nicht bemerken. Das Stehen der Gestalten ist ebenso unsicher wie auf den Bildern der vierziger Jahre. Besonders deutlich wird dies beim Pilatus, dessen formlose Beine, die wie knorrige Eichenäste in sich gedreht sind, in keinem Zusammenhang mit dem Oberkörper stehen. Die gleiche Formlosigkeit besteht bei der Figur des Henkers links, dessen Füße seltsamerweise auf der unteren Plattform sichtbar werden und gar nicht zu dieser Figur zu gehören scheinen[45]). Wie wir schon oben hervorgehoben haben, setzt Heemskerck seine Gestalten gleichsam aus einzelnen Stücken zusammen, ohne auf das richtige Verhältnis der einzelnen Gliedmaßen zueinander Rücksicht zu nehmen. In dieser Hinsicht steht er auf dem gleichen Standpunkt wie bei den Arbeiten, die unmittelbar auf seine Rückkehr aus Italien folgen.

Die bei dem Brüsseler Flügelaltar festgestellten Veränderungen ermöglichen uns die zeitliche Einordnung einer Tafel mit dem „heiligen Lucas, der die Madonna malt", die sich im Museum zu Rennes befindet und mit dem Monogramm des Malers bezeichnet ist. Der Heilige sitzt dicht neben der Maria in einer gewölbten Halle, an die sich hinten ein offener Hof mit Statuen in den Nischen anschließt, in dem ein Bildhauer an einer Statue meißelt. Der Kopftypus der Madonna mit dem länglichen Oval, der kleinen Nase und dem zierlichen Mund, bildet gleichsam die Mittelstufe zwischen der Maria der Verkündigung aus dem Jahre 1546 und der Magdalena auf der „Grablegung" von 1559; im Verhältnis zur letzteren zeigt er noch nicht die weiche, lockere Behandlung der Oberfläche. Auch die Falten der Gewänder sind im Vergleich zu den Flügeln von 1546 nicht mehr so plastisch gebildet, sondern legen sich in weicherem Fluß über die Körper. Indessen verteilen sich noch die Lichter auf den Gewändern in größeren, schärfer gegeneinander abgesetzten Flächen als auf der „Grablegung", auf welcher das Zerlegen der Lichter in einzelne

kleine Partien so charakteristisch gewesen ist. All dies deutet darauf hin, daß das Bild im Anfang der fünfziger Jahre entstanden ist. Diese Datierung wird nun durch folgenden Umstand gestützt. Für den Hof mit den Statuen im Hintergrund seines Bildes hat nämlich Heemskerck eine Zeichnung benutzt, die er in Rom nach dem Hof mit Antiken im Hause der Familie Sassi ausgeführt hat. Diese jetzt in Berlin befindliche Skizze[46]) ist von Cuerenhert im Jahre 1553 im Gegensinn gestochen worden. Nun erscheinen die einzelnen Statuen in dem Hintergrund des Bildes, soweit sie mit der Skizze übereinstimmen, im gleichen Sinn wie auf dem gestochenen Blatte. Da ein besonderer Grund für eine absichtliche Umkehrung der Ansicht nicht anzunehmen ist, so ist es höchst wahrscheinlich, daß Heemskerck zu der Zeit, als er das Bild gemalt hat, den Stich und nicht die Zeichnung vor Augen gehabt hat. Somit wäre für die Entstehungszeit des Bildes ein terminus post quem gewonnen[47]).

Es ist nun interessant, im Einzelnen zu verfolgen, wie der Maler seine Vorlage benutzt. Die Einteilung in eine gewölbte Vorhalle und in einen offenen Hof wird im Allgemeinen beibehalten. An der Stelle des Vordergrundes, den die Statue des Hermes Farnese (London Brit. Mus.) und des Neapler Apollo einnehmen, erscheinen die beiden Heiligen. Der Vorderraum selbst wird auf dem Bild durch eine nischenartige Vertiefung rechts erweitert. Von dem Statuenhof ist nur die rechte Seite auf dem Bild sichtbar und seine Architektur ist vereinfacht. Genau übereinstimmend kehren auf der Tafel wieder der ausruhende Apollo, der männliche Rückentorso mit seiner architektonischen Umrahmung, die sog. Venus Genitrix und der sitzende Apollo. In den Boden des Hofes ist eine Maske eingelassen, für die anscheinend die gehörnte Flußgottmaske, die Heemskerck im Hofe des alten Pal. della Valle (Berliner Skizzenbuch II fol. 20) gezeichnet hat, das Vorbild lieferte[47a]). Auch den Figuren des Vordergrundes hat sich manches aus dieser antiken Umgebung mitgeteilt. Bei der Maria sind es die Haltung mit dem breiten unweiblichen Sitzen, und dann das dünne Untergewand, das unterhalb der Brust durch einen Gürtel zusammengefaßt wird, die sich auf die Statue des sitzenden Apollo im Hintergrund zurückführen lassen. Die Beinstellung ist allerdings verändert. Michelangeleske Motive spielen hier herein. Das Vorsetzen des einen Beines vor das andere in der Weise, daß nur die Zehen den Boden berühren, finden wir z. B. bei dem Propheten Jeremias in der Sixtina. Das Sitzen des Lucas dagegen wiederholt genau die Haltung der antiken Statue[48]). Auffallend ist bei den beiden Heiligenfiguren der große und massig gebildete Unterkörper, der in keinem Verhältnis zum Rumpfe steht. Man könnte daran denken, daß es sich hier um ein künstlerisches Mittel handelt, das die Plastik besonders gern verwendet, nämlich die Steigerung der Größenverhältnisse des Unterkörpers zum Zwecke der festen Basierung der sitzenden Figuren. Indessen zeigten uns die früheren Beobachtungen, daß die Gestalten Heemskercks, sobald sie sich setzen, in ihren unteren Extremitäten, ins Hünenhafte zu wachsen scheinen, eine Übertreibung, die weniger beabsichtigt, als durch die künstlerische Unfähigkeit bedingt ist.

Die datierten und bezeichneten großfigurigen Bilder Heemskercks, die nach 1559 entstanden sind, erstrecken sich bis zum Jahre 1566[49]). In stilistischer Hin-

sicht bedeuten sie eine unveränderte Fortsetzung der Momente, die wir an den Flügelaltären von 1559 feststellen konnten. Der Maler hatte damals das 60. Lebensjahr überschritten und beharrt, von Natur aus wenig wandlungsfähig, bei der Manier, die er im Laufe der fünfziger Jahre ausgebildet hat. Aus diesem Grunde beschränken wir die Besprechung der Bilder aus der Zeit von 1560 bis 1566 nur auf diejenigen, die geeignet sind, uns neue Gesichtspunkte über die Arbeitsweise Heemkercks zu verschaffen oder die schon gewonnenen klarer zu machen.

Aus dem Jahre 1561 befindet sich eine bezeichnete Tafel mit lebensgroßen Figuren im Berliner Museum, welche Mommus darstellt, wie er die Werke der Götter tadelt. Der ungewöhnlichen Darstellung liegt die Stelle aus Lucians: Hermotimos 20 zugrunde. „Minerva, Neptun und Vulkan stritten einst miteinander, welcher von ihnen das vollkommenste Kunstwerk hervorbringen könnte. Da bildete Neptun einen Stier, Minerva entwarf den sinnreichen Plan eines Wohnhauses, Vulkan schuf einen Menschen. Wie sie nun mit ihren Kunstwerken vor Mommus kamen, den sie zum Schiedsrichter erwählt hatten, betrachtete er jedes derselben sehr sorgfältig. Was er hierauf an den beiden Ersten aussetzte, gehört nicht hierher; den Vulkan aber tadelte er, daß er der Brust seines Menschen kein Türchen eingesetzt hatte, die man nur öffnen dürfte, um sogleich zu wissen, was er denkt und will und ob er lügt oder die Wahrheit spricht."

Heemskercks Darstellung schließt sich eng an die zitierte Stelle an. Rechts steht Minerva und weist auf den Palast im Hintergrund, links daneben Vulkan auf eine nackte Frau zeigend, während links Neptun die Hand auf das von ihm geschaffene Pferd legt. Von rechts kommt Mommus. Seine tadelnde Bemerkung gibt der Maler auf die Weise wieder, das er ihm eine kleine weibliche Herme mit einem vergitterten Fensterchen auf der Brust in die Hand legt. Der ewige Tadler deutet mit der Hand auf dieses eigentümliche Wesen, nach dem die anderen Götter hinblicken. Die mythologische Szene wird von Heemskerck mit „antikischem" Beiwerk reichlich ausgestattet, wobei sich wirklich gesehene Bildwerke mit phantastischen Elementen mischen. Hinter der Minerva erhebt sich der Sockel der Trajanssäule, im Detail nur wenig verändert; links im Hintergrund sieht man das eine Pferd vom Monte Cavalle, daneben den Obelisken mit der Kugel, den Heemskerck in Rom neben der Kirche Maria della Febre gezeichnet hat. Für die Sphinxe an den Treppenwangen und die wasserspeienden Satyrköpfe bediente er sich der Skizzen, die er im Hofe der Casa Galli angefertigt hat[50]).

Die Komposition ist von größter Einfachheit. Auf einer schmalen Vordergrundkulisse sind die einzelnen Gestalten nebeneinander gereiht und verdecken den fehlenden Übergang zum Hintergrund. Den Boden des Vordergrundes hat Heemskerck mit einer Menge von Blumen bedeckt, die in ihrer naturgetreuen Wiedergabe ein für Heemskerck ungewöhnliches Stilleben darstellen. Bei näherem Zusehen bemerkt man aber, daß auch ihre Formen in den Zeichenstil des Malers übersetzt sind, indem sich ihren Blättern und Stengeln jene eigentümliche schlängelnde, in sich drehende Bewegung mitteilt, die wir schon früher in der Zeichnung der Körper und Gewänder beobachten konnten. Im Gegensatz zu der zeichnerisch genauen Wiedergabe der Gegenstände des Vordergrundes ist die der weiter zurückliegenden Kulissen

von einer mehr summarischen Art. Die Einzelformen sind nicht mehr zeichnerisch fest umschrieben, sondern unter Auflösung der Umrisse mehr aus einzelnen Farbentupfen zusammengesetzt. Durch dieses Verschwimmen der Gegenstände sucht der Maler den Tiefeneindruck im Bild zu erreichen; die kontinuierliche Fortleitung des Raumes gelingt ihm indessen nicht; die Hintergrundskulisse scheint sich unmittelbar an die des Vordergrundes anzuschließen. Farbig gehört das Bild zu den besten Arbeiten Heemskercks. Das von rechts einfallende Licht legt sich diffus ohne starke Kontraste über die Körper. Unter den Lokalfarben tritt besonders ein verschiedenabgestuftes Rot hervor. Das Karnat mit seiner lockeren Oberflächenbehandlung stuft sich von dem Rotbräunlichen des Vulkan über das mehr Gelbbräunliche des Neptun zu einem Gelbrosa der Frau ab. Der dunkelgrüne Rasen des Vordergrundes wandelt sich nach hinten in ein helles Graugrün, das allmählich mit dem Weißgrau des Himmels verschwimmt.

Um die gleiche Zeit wie das Berliner Bild dürfte eine voll bezeichnete Darstellung des Triumphzuges des Silen entstanden sein, die im Wiener Hofmuseum bewahrt wird. Mander, der das Bild mehrmals gesehen hat, beschreibt es folgendermaßen: „Ein kleines Breitbild, das ein Bachanal oder Bachusfest darstellt und von dem es einen Stich in fast der gleichen Anordnung gibt. Dies ist aber wohl das beste Stück Malerei unter seinen nachrömischen Arbeiten, indem es sehr morbido oder weich in den Fleischpartien ist. Man sieht hier die antike Üppigkeit, die bei den Heiden bei solchen Festen in Erscheinung trat und die Weinseligkeit wiedergegeben."

Der Stich, den Mander erwähnt, war die Vorlage für die Komposition Heemskercks. Er trägt die Signatur des Marc Anton und Raffael ist darauf als Erfinder angegeben; wahrscheinlich wird aber die Komposition auf Giulio Romano zurückzuführen sein. Heemskerck hat diese recht genau kopiert; die Abweichungen auf dem Bild sind folgende: Die italienische Komposition zieht sich in einem langen Streifen friesartig von rechts nach links. Um ein Bild daraus zu gewinnen, kürzt der Maler den langen Zug, indem er einzelne Figuren aus der Mitte desselben fortläßt. Dann verändert er die reliefmäßige Anordnung derselben dadurch, daß er den Tempel, der sich auf dem Stiche links in der Ecke befindet, in die Mitte des Hintergrundes verlegt und den Zug der Trunkenen am linken Bildrand nach der Tiefe umbiegen läßt. Außerdem ändert er die Reihenfolge der Personen in willkürlicher Weise und fügt andere, neue hinzu, die nach der guten Zeichnung zu schließen, auch nicht sein geistiges Eigentum sind. Die Gestalt des am Boden liegenden, vom Wein überwältigten Satyrs rückt bei ihm in den Mittelpunkt des Bildes und wird aus einer Nebenepisode fast zur Hauptsache. Infolge der Umstellung der Figuren geht der freie Fluß des Zuges, der dem Stiche eignet, auf dem Bilde verloren; einmal, weil der dahinschreitenden Personen jetzt weniger geworden sind, und dann, weil die einzelnen gestürzten und Purzelbock schlagenden Gestalten so in den Zug eingeordnet sind, daß sie in Wirklichkeit die freie Bewegung desselben hindern müssen. Um die Komposition des Stiches zu bereichern, hat Heemskerck auch seine römischen Skizzen für das „Beiwerk" herangezogen. Links im Vordergrund liegt schräg ein antiker Kollossalfuß mit Riemenschuh, den er in Rom vor dem Porticus

der Octavia gezeichnet hat (Skizzenbuch I fol. 32r). Weiter zurück befindet sich ein zerfallener Torbogen, an dessen Pfeilerecken Heemskerck die berühmten Panstatuen angebracht hat, die sich jetzt im Hofe des Kapitolinischen Museums befinden[51]). Zu Heemskercks Zeiten waren sie im Hofe der älteren Casa della Valle aufgestellt, wie es eine von ihm gezeichnete Ansicht dieses Hofes zeigt (Skizzenbuch II, fol. 20r). Den Torbogen im Mittelgrund hat Heemskerck nicht bloß der reicheren Ausgestaltung wegen angebracht. Er soll ihm vielmehr den Übergang nach der Tiefe vermitteln oder eigentlich denselben verdecken, denn auch hier fehlt die kontinuierliche Verkleinerung der Figuren nach hinten.

Besonders deutlich zeigt sich dieses Scheitern Heemskercks an dem Raumproblem auf einer „Taufe Christi" aus dem Jahre 1563, die sich im Museum zu Braunschweig befindet. Die Komposition des Bildes klafft in zwei Hälften auseinander, die zu einander in keiner räumlichen Beziehung stehen. Es ist die Gruppe rechts mit Christus und Johannes und links die der erschreckt auffahrenden Täuflinge mit der anschließenden Landschaft. Die ersteren sind fast lebensgroß, die anderen Figuren dagegen, die nur einige Schritte von ihnen entfernt zu sein scheinen, sind mehr als halb mal so klein gebildet. Ebenso bilden die kleinen Figürchen der Predigt des Johannes, die sich jenseits des Flußes abspielt, ein Bild für sich und stehen räumlich nur in einem lockeren Zusammenhang mit der Gruppe der Badenden. Indessen macht sich hier die Größendifferenz der Figuren bei dem kleineren Maßstabe nicht so kraß bemerkbar, und sie wird auch durch den Zwischenraum, den der Fluß bildet, einigermaßen motiviert. Auch in formaler Hinsicht finden wir in der Darstellung starke Gegensätze. Die Gestalten des Christus und Johannes mit ihrer zusammenknickenden und unsicheren Haltung und dem schnörkelnden Linienfluß, der sich auch in den am Boden ausgebreiteten Gewändern fortsetzt, kontrastieren auffällig mit den gut erfundenen, wenn auch nicht sicher gezeichneten Bewegungen der Badenden. Die bestehenden Unterschiede erklären sich dadurch, daß den letzteren entlehnte Motive zugrunde liegen. Diese Vermutung wird noch dadurch verstärkt, daß die Gebärden dieser fünf bewegten Figuren zum Teil in diesem Zusammenhang sinnlos sind. Für einige von ihnen lassen sich die direkten Vorbilder nennen. Der sich zum Wasser tief hinabbeugende Jüngling stammt aus dem Schlachtkarton des Michelangelo, während der davorstehende, der das linke Bein auf einen aus dem Wasser hervorragenden Stein gesetzt hat, ein antikes Motiv wiederholt. Die Haltung des sog. „Jason" aus dem Kreise des Lysipp ist hier so genau wiedergegeben, daß Heemskerck für diese Figur eine Skizze nach einer der zahlreichen Repliken dieser Statue benutzt haben muß. Bei den drei anderen Männern scheint die Veränderung des Vorbildes eine größere zu sein, denn es lassen sich in der Antike und im Kreise Raffaels nur ähnliche, aber nicht übereinstimmende Bewegungsmotive nachweisen.

Der farbige Gesamteindruck des Bildes ist kühl; ausgesprochene Lokalfarben fehlen gänzlich. Es überwiegt ein Graubraun und ein helles Graugrün. Von der ehemaligen grellen Beleuchtung von der einen Seite aus ist fast gar nichts mehr zu spüren. Die letzten Spuren jener Manier lassen sich nur in den über die Körper huschenden Glanzlichtern wiedererkennen, die aber aus ihrer Umgebung nur wenig heraustreten. Die lockere Oberflächenbehandlung wirkt schon leicht übertrieben.

Die Körper bekommen etwas unnatürlich Wattigweiches und erscheinen in den Einzelformen verschwommen und verblasen. Diese Lockerung des malerischen Vortrages ist eine Erscheinung, die wir öfters bei dem Spätstil der einzelnen Maler beobachten können. Während sie aber bei wirklich bedeutenden und bis an ihr Lebensende entwicklungsfähigen Künstlern gleichsam den Höhepunkt ihres malerischen Sehens bedeutet, bei dem die einzelnen Farbenflächen zu den Trägern der Formen werden, ist dieser weichere Vortrag bei Heemskerck nur eine neue Manier, durch welche die Plastik seiner Figuren nur wenig modifiziert wird.

b) Die kleinfigurigen Bilder.

Am Anfang des XVI. Jahrhunderts vollzieht sich in der niederländischen Malerei die Loslösung der Landschaft von dem Figurenbild und im Zusammenhang damit die Scheidung der Maler in solche, welche nur Landschaften und solche, die nur Figurenbilder malen. Diese Spezialisierung scheint von Anfang an eine weitgehende gewesen zu sein, denn schon um die Mitte des Jahrhunderts finden wir die Gepflogenheit ausgebildet, daß die großfigurigen Maler die landschaftlichen Hintergründe ihrer Bilder von anderen Künstlern ausführen lassen und umgekehrt, daß die Landschafter die Staffierung ihrer Tafeln an Figurenmaler übertragen[52]). Mit wenigen Ausnahmen, wie P. Brueghel und der Braunschweiger Monogrammist waren die Landschaftsmaler jener Zeit schlechte Figurenzeichner und ebenso wieder die Figurenmaler recht unbedeutende Landschafter. Für die letzteren ist es bezeichnend, daß sie in den wenigen Fällen, in welchen sie das ihnen heimische Gebiet verlassen und Landschaften malen, sich gewöhnlich an den Stil eines der gleichzeitigen bedeutenden Landschafter anschließen. So z. B. kopiert ein Jan van Hemessen in seinen kleinfigurigen Bildern die Landschaftsformen des Braunschweiger Monogrammisten; ein Pieter Aertsen steht stark unter dem Einfluß des letzteren sowie dem des Pieter Brueghel. Über den Landschaftsstil Heemskercks soll uns die Besprechung seiner erhaltenen, kleinfigurigen Bilder Aufschluß geben. Ihre Zahl ist gering, und sie fallen sämtlich in die Spätzeit des Malers.

Die früheste Landschaft stammt aus dem Jahre 1547 und befindet sich in der Galerie Schönborn zu Wien. Im Vordergrund derselben kniet der hl. Hieronymus betend vor einem am Boden liegenden Buch; nach hinten steigt die Landschaft allmählich an, um dann in der Ferne in einzelnen Hügeln mit dem Himmel zu verschwimmen. Ähnlich wie bei den gleichzeitigen niederländischen Landschaften liegt der Augenpunkt hoch, etwa in der Mitte der Höhe der Tafel. Von oben herab schaut man in die Landschaft hinein, die sich panoramaartig nach hinten entrollt. Ihre Gliederung erfolgt durch einzelne Bodenkulissen, die sich von links und rechts ins Bild hineinschieben. Der Vordergrundstreifen liegt etwas höher als der Mittelgrund, von wo an das Terrain gleichmäßig ansteigt. Die Gliederung wird kräftig unterstützt durch die kontrastierte Lichtverteilung. Während die Vordergrundkulisse dunkel gehalten ist, ist die des Mittelgrundes durch ein von links einfallendes Licht scharf beleuchtet; nach hinten beginnen die Einzelformen des hellen Hintergrundes zu verschwimmen und lösen sich schließlich am Horizont fast ganz auf, so daß der Übergang nach dem Himmel kaum wahrnehmbar ist.

Diese eigenartige Lichtbehandlung mit den scharfen Kontrasten der vorderen Gründe und dem unmittelbaren Verschwimmen der Ferne finden wir in dieser starken Ausprägung weder bei Pieter Breughel noch bei dem Braunschweiger Monogrammisten, wohl aber bei Scorel. Schon bei der Hintergrundlandschaft des Juda- und Thamar-Bildes vom Jahre 1532 konnten wir die starke Abhängigkeit Heemskercks von dem Landschaftsstil seines Lehrers feststellen. Der Aufenthalt in Italien scheint darin nichts geändert zu haben. Das weitere verbindende Moment sind die Ruinen, mit denen Heemskerck sein Bild reichlich ausstattet. Bei Scorel im Hintergrund angebracht, breiten sie sich bei ihm über die ganze Bildfläche aus. Im Verhältnis zu denselben wird das Gelände nur wenig charakterisiert. Es ist durchaus kahl; über der Höhle des Vordergrundes, vor welcher der Heilige kniet, erscheint verkümmertes Strauchwerk und im Mittelgrund eine Baumgruppe mit dem für Heemskerck charakteristischen gefiederten Blattwerk. Man hat den Eindruck, daß das Bild eigentlich der Ruinen wegen gemalt ist.

Damit berühren wir eine besondere Gattung von Bildern innerhalb der niederländischen Landschaftsmalerei des XVI. Jahrhunderts. Es war nur zu natürlich, daß die Romfahrer gleichsam als Erinnerung an ihren dortigen Aufenthalt die Hintergründe ihrer Bilder mit antiken Ruinen staffierten. Ähnliche Erscheinungen innerhalb der römischen Malerschule mögen vorbildlich gewesen sein. Daneben aber gab es Landschafter, die fast ausschließlich Landschaften mit antiken Ruinen gemalt haben. Als solche nennt uns Mander ausdrücklich den Michiel de Gast (I. S. 65), den Hendrik van Cleef (I. S. 237), den Mathis Kock (I, S. 249) und, um einen späteren Maler zu nennen, den Pieter Vlerick von Courtray (I, S. 377). Diese ausgesprochene Vorliebe für die Ruinenlandschaften dürfen wir nun nicht auf rein malerische oder noch weniger auf die Stimmungsinhalte, die ihnen zugrunde liegen können, zurückzuführen. Das sind Momente, die sich erst in der Zeit eines Elsheimers geltend machen. Ausschlaggebend dürfte wohl der Sinn für das Historische, der dieser Zeit so stark anhaftet, gewesen sein. Eine Reihe von Verlagswerken[53]), die um die gleiche Zeit bei Hieronymus Kock in Antwerpen erscheinen, gibt uns dafür ein deutliches Zeugnis. Außer dem kulturhistorischen und topographischen Interesse dürfte noch die Freude an dem Exotischen bestimmend gewesen sein. Eine Parallele dafür bieten uns die Alpenlandschaften eines Pieter Brueghel, von denen man in jener Zeit sagte: Brueghel habe, als er in den Alpen war, all die Berge und Felsen verschluckt und sie, nach Hause zurückgekehrt, auf Leinwände und Malbretter wieder ausgespien.

Mutatis mutandis kann man das auch von Heemskercks Ruinenlandschaften sagen. Denn diese sind nichts weiter als eine Häufung antiker architektonischer Motive. Auf dem Wiener Bild erkennen wir rechts hinten das Colosseum, links die Reste des Saturntempels auf dem Forum, im Mittelgrund die Statue der Tiber. Die Zusammenstellung dieser einzelnen Motive ist willkürlich und entspricht nicht der Wirklichkeit. Der Maler scheint einzelne Blätter seines Skizzenbuches einfach nebeneinander kopiert zu haben. Gegenüber diesem rein gegenständlichen Interesse tritt das malerische in der Landschaft Heemskercks völlig in den Hintergrund. Wie schon oben angedeutet, ist das Gelände bei ihm fast kahl gebildet; nüchtern und konventionell ist die farbige Behandlung. Der Vordergrund ist schwarzbraun, die nächste,

hell beleuchtete Kulisse hellbräunlich. Die schmutziggelbe Statue des Tiber hebt sich aus derselben stark plastisch heraus. Die vom Licht gestreiften Gebäude links bekommen eine blasse, graurötliche Färbung; daran schließt sich eine kaltblaugrünliche Baumgruppe an. Die Fernlandschaft verschwindet ebenfalls in blassen, grünlichblauen Tönen, in denen man weißgraue Architekturen unterscheidet. Die Hügel am Horizont sind bläulich und verschwimmen mit dem blaßblauen Himmel, der von grauen Wolken durchzogen wird.

Ebensowenig erfreulich in der farbigen Erscheinung ist ein Bild aus dem Jahre 1552, das sich im Museum zu Lille befindet. Dargestellt ist der von einem hohen Standpunkt genommene Einblick in das Innere eines Amphitheaters. In der Arena finden Stierkämpfe statt. Links im Vordergrund vor dem Theater predigt ein Mönch, auf der anderen Seite hat ein Zauberer seine Heilmittel ausgebreitet. Ein nach dem Bilde ausgeführter Stich, der bei H. Kock erschienen ist, führt die erläuternde Unterschrift, daß es sich hier um die Darstellung „der bei den alten Römern üblichen Stierkämpfe" handelt. Das Phantastische der Vorgänge findet sich auch in den Bauten wieder. Gemeint ist offenbar das Colosseum, von dem aber nur die Mauer links auf eine Skizze des Malers zurückgeht; die Jupiterstatue in der Mitte der Arena, sowie das Fortlassen der ganzen Vorderwand, durch welches erst ein Einblick ins Innere ermöglicht wird, sind Freiheiten des Malers.

Die vielen über das Bild verstreuten Staffagefigürchen geben uns eine gute Vorstellung von dem kleinfigurigen Stil Heemskercks. Ähnlich wie bei Pieter Aertsen und Hemessen sind sie nichts weiter als ins Miniaturenhafte übersetzte Figuren der lebensgroßen Kompositionen und entsprechen genau denen, die wir dort in den Hintergründen beobachten konnten. Bezeichnend für dieselben ist ihre Dünnleibigkeit mit den spinnenartigen Gliedmaßen und den gestreckten, überschlanken Proportionen. Ihre Ausführung ist flüchtig; sie sind mehr mit einem spitzen Pinsel gezeichnet als wirklich in Farbe durchmodelliert. Obwohl sie ebenso schlecht gezeichnet und in ihren Bewegungen ebenso manieriert sind, wie die großen Figuren, wirken sie doch in dem kleinen Maßstabe bei weitem beweglicher als die letzteren. Es ist darauf hingewiesen worden, daß der Ursprung dieser eigentümlichen Figürchen auf den Hintergründen der großfigurigen Bilder vielleicht auf Vorbilder des Signorelli und Raffaels zurückgehen dürfte[54]). Wie dem auch sei, so scheint uns für diese seltsame Körperbildung doch mehr die jener Zeit eigentümliche Vorliebe für gestreckte Proportionen maßgebend gewesen zu sein. Nicht nur in Holland, sondern auch in Belgien finden wir bei den Romanisten die Tendenz zu überschlanken Körperbildungen. Werden nun solche Figuren verkleinert, so überwiegt natürlich die senkrechte lange Linie, und das Langgezogene in den Verhältnissen der Gliedmaßen kommt um so stärker zum Vorschein. Das Erscheinen dieser kleinen Gestalten auf den Hintergründen der großfigurigen Bilder erklärt sich zwanglos aus dem Streben der damaligen Maler nach größerer Bildtiefe. Indem man danach trachtete, den Raum im Bild möglichst weit nach der Tiefe zu entwickeln, wurden hinten ganz kleine Figuren angebracht, an denen der Beschauer die Distanz gleichsam ablesen sollte. In dieser Hinsicht stehen die niederländischen Romanisten aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts noch auf der gleichen Entwicklungsstufe wie ein Peru-

gino und Signorelli. Die Lösung des Raumproblems auf den großfigurigen Bildern wird zwar versucht, aber noch nicht in befriedigender Weise erreicht. Wie wir oben gesehen haben, fehlt nämlich zwischen diesen beiden Figurengruppen die räumliche Verbindung. Ihr Größenmaßstab wechselt nicht allmählich, sondern sprunghaft, und dann gelingt es den Romanisten noch nicht, den Hintergrund durch dazwischen geschobene Kulissen genügend weit nach der Tiefe zurückzuschieben. In den kleinfigurigen Bildern dagegen fehlt der Gegensatz zwischen den großen Vordergrundsfiguren und den kleinen des Hintergrundes. Innerhalb des kleinen Maßstabes verliert sich die sprunghafte Abnahme der Größe derselben; die Übergänge erscheinen für den optischen Eindruck ausgeglichener. Außerdem erlaubte die Landschaft, die durch keine großen Figuren verdeckt war, eine beliebige Häufung der Bodenkulissen, indem der Vordergrund hoch gelegt wurde, und der Mittelgrund sich senkte, um wieder nach hinten anzusteigen. Freilich wirken die Landschaften der Romanisten, wenn man sie mit denen des Braunschweiger Monogrammisten oder des Pieter Brueghel vergleicht, bei weitem nicht so natürlich und überzeugend in der ununterbrochenen Fortleitung der Landschaft mit ihren Figuren von vorn bis in die Tiefe des Bildes. Die Tafel in Lille zeigt nur wenig Farbe und macht den Eindruck einer Grisaille. Der Boden ist schmutziggraugrün, gegen den sich die mit etwas helleren Tönen herausgearbeiteten Figürchen nur wenig abheben. Die Architektur ist blaßrotbraun gefärbt und steht gegen einen einheitlichen gelblichweißen Himmel.

Eng verwandt mit dem Bild in Lille ist eine kleine Tafel im städtischen Museum zu Haarlem, welche dort als „unbekannter Meister" hängt. Im Vordergrund der Landschaft befindet sich rechts der barmherzige Samariter, der den überfallenen Reisenden verbindet; im Hintergrund breitet sich das Panorama der Stadt Rom aus. Schon Hymans[55]) hat mit Recht auf den engen Zusammenhang zwischen den beiden Bildern hingewiesen. Ein näherer Vergleich zeigt, daß die Haarlemer Tafel nur von Heemskerck gemalt sein kann. Wir finden dort die gleichen manierierten Figürchen, die mit einer etwas zähen, grauweißen Farbe flüchtig skizziert sind, den gefiederten Baumschlag und die gleiche Färbung. An den schmutzig braungrünen Vordergrund schließt sich der hellere blaßrötliche Hintergrund mit den graugelben Architekturen, die nach hinten in einer grauweißen Ferne verschwimmen. Das künstlerisch recht unbedeutende Bildchen entbehrt nicht eines gewissen kulturgeschichtlichen Interesses; abgesehen von dem ziemlich getreu wiedergegebenen Panorama von Rom ist im Mittelgrund die Ausgrabung einer antiken Statue dargestellt. Der Schauplatz ist ein Hügel hinter der Engelsburg. Der Vorgang spielt sich in Gegenwart des Papstes und einiger Kardinäle ab. Der erstere trägt einen Bart; es könnte also entweder Julius II. oder Paul III. gemeint sein. Die ausgegrabene Antike, die an Stricken aus der Grube gezogen wird, ist eine Kolossalstatue des stehenden Jupiter, der nur mit einem Schurz bekleidet ist. Links zu seinen Füßen befindet sich ein Adler, der zu ihm emporblickt. Es ist die gleiche Figur, welche Heemskerck in der Mitte der Arena auf dem Bild in Lille angebracht hat und die er auch sonst häufig wiederholt. Unter den uns erhaltenen Antiken ist eine solche Statue nicht nachweisbar; ebensowenig scheint ein bestimmtes historisches Ereignis der Darstellung zugrunde zu liegen. Ähnlich wie auf dem Liller Bild wird es Heemskerck nur dar-

auf angekommen sein, seinen Zeitgenossen die Merkwürdigkeiten des fernen Rom zu schildern.

Noch ein anderes unter den Unbekannten hängendes Bildchen im städtischen Museum zu Haarlem läßt sich für Heemskerck in Anspruch nehmen. Es ist dies „Jonas, der über Niniveh trauert". Der Prophet steht links vor einer bräunlichen Ziegelmauer, bis zu den Knien sichtbar und weist mit der Linken auf eine Ruinenlandschaft, die sich rechts hinten anschließt. Die konventionelle Färbung derselben mit der schmutzigdunkelgrünen Vordergrundskulisse, dem hellgraugrünen Mittelgrund und den bläulichen Bergen, die mit dem grauweißen Himmel verschwimmen, stimmt mit den übrigen Landschaften Heemskercks völlig überein. Die ziemlich lockere Faltenbehandlung des Gewandes des Propheten erinnert stark an die des hl. Petrus auf dem Triptychon mit der „Grablegung" im Brüsseler Museum. Ebenso wie dort verteilt sich hier das Licht nicht mehr so stark kontrastiert über das Gewand. Dieser Umstand sowie die Behandlung des Rasens mit einzelnen kleinen Farbentupfen ermöglicht uns, die Entstehungszeit des Bildes in das Ende der fünfziger Jahre zu setzen. Diese Datierung wird uns bestätigt durch eine bezeichnete kleine Tafel aus dem Jahre 1561 im Schlosse zu Hampton Court, die den unter der Kürbisstaude sitzenden Jonas darstellt. Sowohl in der Farbe als auch in der Behandlung des Erdbodens mit einzelnen Tupfen geht sie gut mit dem Haarlemer Bild zusammen.

Die späteste datierte Landschaft Heemskercks ist eine niedrige Breittafel aus dem Jahre 1567, die sich im Bowesmuseum zu Bernard Castle befindet und welche Christus darstellt, der den Jüngern am See Tiberias erscheint[56]). Der See erstreckt sich vom Vordergrund nach rechts hinten, um dann nach links in die Tiefe umzubiegen. Auf der linken Seite des Bildes schieben sich abwechselnd helle und dunkle Kulissen in den See hinein. Rechts hinten, jenseits des Sees steigt das Gelände in einzelnen Hügeln an, aus denen ein steiler Berg einzeln emporragt. Links vorn am Ufer steht Christus und streckt die Linke zu Petrus aus, der ihm aus dem Schiff durch die Fluten entgegeneilt. Die Art, wie die Landschaft panoramaartig aufgerollt ist, ist die gleiche wie auf der Wiener Landschaft von 1547. Ein Fortschritt in der kontinuierlichen Raumentwicklung ist nicht zu bemerken; ebenso wie früher finden wir die grelle Beleuchtung der vorderen Kulissen, während dann weiter zurück die Formen zu verschwimmen beginnen, um schließlich hinten in den weißgrauen Himmel überzugehen. Die Abstufung des Lichtes und das Sichauflösen der einzelnen Gegenstände in der Ferne ist schematisch und entbehrt jener Realität, wie sie den Landschaften eines Braunschweiger Monogrammisten eignet. Besonders schwach ist der Aufbau der einzelnen Gründe und die Zeichnung derselben. Während man auf den Bildern des Pieter Brughel die Landschaft mit dem Auge von vorn bis nach hinten durchwandern kann und sich jeden Augenblick über die räumlichen Distanzen im Klaren bleibt, ist das bei Heemskerck nicht möglich. Wir sehen bei ihm eine Häufung schlecht gezeichneter Einzelmotive, die einen einheitlichen Raumeindruck nicht aufkommen lassen.

III. Abschnitt.

Die kunsthistorische Stellung des Künstlers.

Überblicken wir nunmehr zusammenfassend das gesamte Lebenswerk Heemskercks, so sehen wir innerhalb seines Schaffens zwei bestimmte, gegeneinander abgegrenzte Gruppen; nämlich die Arbeiten vor seiner italienischen Reise und die aus seiner nachrömischen Zeit. Während aber bei den ersten niederländischen Romfahrern, wie Mabuse und Scorel, ein prinzipieller Gegensatz zwischen den Werken dieser beiden Phasen besteht, existiert er bei Heemskerck nur dem Grade nach, denn schon in seinen Lehrjahren kommt er mit der italienischen Formenwelt in Berührung. Der Vermittler ist ihm sein Lehrer Scorel, sowohl durch sein eigenes für Heemskerck vorbildliches Schaffen als auch durch die Skizzen und Stiche, die er aus Italien mitgebracht haben wird.

Das Italienische der Frühwerke, die völlig unter dem Einfluß Scorels stehen, zeigt sich zunächst in dem Streben des Malers nach einem großfigurigen Stil. Die menschliche Gestalt steht im Vordergrund seines Interesses. Dies zeigte sich einmal in dem Wachsen ihres Maßstabes und dann in ihrem Verhältnis zu dem sie umgebenden Raum. Der Wichtigkeit, die ihr jetzt im Bilde zukommt, entspricht die Betonung ihrer Anschaulichkeit durch die Dreidimensionalität In der Plastik seiner Figuren geht Heemskerck weit über seinen Lehrer hinaus, indem er, wie z. B. auf dem Lucasbild, fast illusionistische Wirkungen erstrebt. Das Mittel dazu bot ihm die wahrscheinlich bei Scorel erlernte Kenntnis der Schattenperspektive. Ebenso wie dieser verwendet er eine eigenartige Beleuchtung der Figuren durch ein scharfes, zusammengefaßtes Licht, das von einer Lichtquelle auszugehen scheint. Diese eigentümliche Lichtbehandlung finden wir um die gleiche Zeit vereinzelt auch bei anderen niederländischen Malern. In Holland ist es Lucas van Leyden, auf dessen Spätwerken, wie z. B. dem „Jüngsten Gericht“ oder der „Blindenheilung“ und ganz besonders auf den Stichen, die nach 1525 entstanden sind, diese ungewöhnliche Lichtführung zu bemerken ist. In Belgien findet sich die kontrastreiche Lichtbehandlung nur bei Marinus von Roymersvaele in diesem Maße ausgebildet; bei Mabuse ist sie weniger grell und übertrieben. Im Verhältnis zu der vorangegangenen niederländischen Malerei bedeutet sie ein neues, für die Folgezeit fruchtbares Entwicklungsmoment, das freilich zunächst in einem mehr plastischen als malerischen Sinne gehandhabt wird. Da das erste Auftreten dieses Lichtproblems in den Niederlanden zeitlich mit den ersten Romfahrten der niederländischen Künstler zusammenfällt, so liegt die Vermutung nahe, daß es aus Italien übernommen worden ist. Das Arbeiten mit den starken Licht- und Schattenkontrasten zum Zwecke der größeren Plastik der Figuren finden wir um diese Zeit besonders im Kreise der Raffaelschüler ausgebildet. Unwillkürlich denkt man an den Stich des Agostino Veneziano aus dem Jahre 1531, der die „Akademie“ des Baccio Bandinelli im Belvedere darstellt. (B. 418.)

Die in seiner Werkstatt versammelten Schüler zeichnen dort nach antiken Statuen und zwar nicht bei Tageslicht, sondern bei künstlicher Beleuchtung. Ein-

zelne Kerzen sind neben den Statuen in der Weise angeordnet, daß diese sich den Zeichnenden im scharfen Wechsel von Licht und Schatten präsentieren mußten. Aus dieser Ateliergepflogenheit erklären sich nicht bloß die grellen Gegensätze des Lichts, sondern auch die Zersetzung der Lokalfarben in den höchsten Lichtern, wie wir sie bei Heemskerek beobachten konnten.

Das andere italienische Moment in Heemskercks vorrömischen Arbeiten liegt in dem Streben nach kontrapostierten Bewegungen, wie sie ihm durch die Kunst Scorels geboten wurden. Freilich erscheinen diese bei Heemskerck ungeschickt und unbeholfen und entbehren des durchgehenden Linienflusses. Das Unzulängliche der Bewegungen aber wird bei ihm einmal bedingt durch die mangelhafte Zeichnung und dann durch eine Formenauffassung, die noch ganz an die des XV. Jahrhunderts erinnert. Der Maler versteht es nicht, eine Bewegung als Ganzes zu konzipieren, sondern zerlegt den bewegten menschlichen Körper gleichsam in einzelne Teile, aus denen er dann das Ganze aufbaut. Obwohl die einzelnen Gliedmaßen verhältnismäßig richtig gezeichnet sind, wirken sie infolge dieser additionierenden Arbeitsweise in ihrem organischen Zusammenhang unwahr und verrenkt, Dieser Zwiespalt zwischen dem Streben nach einer freien, ungebundenen Bewegung und der noch ganz in den Traditionen des XV. Jahrhunderts wurzelnden analytischen Formenauffassung bleibt bei Heemskerck bis an sein Lebensende bestehen. Dazu kommt noch ein anderes durchaus niederländisches Element, das mit dem hervorgehobenen in engem Zusammenhang steht, nämlich die Betonung des Details. Auch in dieser Hinsicht fußt Heemskerck auf der Formenanschauung des XV. Jahrhunderts. Das breit ausgesponnene Beiwerk erhält aber bei ihm durch das Dreidimensionale seiner lebensgroßen Figuren eine seiner Bedeutung nicht zukommende Wichtigkeit im Bild, die aufdringlich wirkt. Daraus resultiert der zweite Widerspruch zwischen dem nach einem abstrakten monumentalen Figurenstil drängenden Kunstwollen und der die konkrete Einzelform betonenden Auffassung. An diesen beiden Widersprüchen scheitert die engbegrenzte Begabung des Malers, und zwar schon in seinen Frühwerken. Die vier Jahre, die Heemskerck in Rom zubrachte, benutzte er dazu, um sich einen möglichst großen Vorrat der ihm ungewohnten Formen anzueignen. Die Quellen, aus denen er mit vollen Händen schöpfte, waren ihm die Antike, Raffael und Michelangelo. Bei dem letzteren waren es vor allem die Fresken an der Decke der Sixtina, und unter diesen die damals so berühmten Sklavenfiguren mit ihren kühnen, über die Wirklichkeit weit hinausgehenden Bewegungen. Außerdem reizten die Gestalten des ihm nur in Stichen bekannt gewordenen Schlachtkartons seine Nachahmung. Raffael gegenüber konzentrierte sich sein Interesse hauptsächlich auf die Werke, die unter dem Einfluß von Michelangelo entstanden sind. Während bei Scorel sich ein starker Einfluß der Loggienfresken mit ihrer heiteren Formenwelt nachhaltig geltend macht, richtet Heemskerck seine Aufmerksamkeit auf Arbeiten wie das Heliodorfresko und die Bilder der Farnesina.

Trotz des langjährigen Studiums dieser Vorbilder ändern sich die Elemente seiner Formenauffassung nicht, Sein nachrömischer Stil ist im Verhältnis zu den Fresken der römischen Schule ebensowenig synthetisch und abstrakt als der seiner Frühwerke. Sein Talent war zu spröde und zu wenig nachgiebig, um eine tiefer-

gehende Wandlung durchzumachen. Die Änderung seiner Formensprache beschränkt sich allein darauf, daß jetzt die italienisierenden Typen, Bewegungsmotive und Stellungen zahlreicher werden, als es bei seinen voritalienischen Arbeiten der Fall gewesen ist. Außerdem hat sich das Verhältnis Heemskercks zur Natur, wenigstens in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr aus Rom, bedeutend gelockert, wodurch die schon früher bestehende Formenlosigkeit seiner Gestalten noch wesentlich gesteigert wurde, Die Art aber, wie all diese Formen gesehen sind, ist die gleiche geblieben und führte nunmehr zu einem eklektischen Mischstil, bei dem die Widersprüche zwischen Auffassung und Kunstwollen um so krasser aufeinanderplatzen. Die Auseinandersetzung Heemskercks mit den fremden Vorbildern besteht mehr in einer unverstandenen Veränderung derselben als in einer wirklich künstlerischen Verarbeitung. Die sichtbaren Formen der Vorlagen werden von ihm kopiert und miteinander mannigfach kombiniert; die in ihnen ruhenden künstlerischen Probleme aber werden von Heemskerck nicht aufgegriffen und selbständig weiter entwickelt. Weder in der Beherrschung der bewegten menschlichen Figur noch in der Komposition läßt sich bei seinen nachrömischen Arbeiten ein Fortschritt feststellen. Die Wandlungen, die sich in Heemskercks Mischstil während seines langen nachrömischen Schaffens vollziehen, sind nur äußerlicher Natur. In formaler Hinsicht beruhen sie in einer Ausglättung und Abrundung der eckigen, aufgeregten Formensprache, wie sie die Arbeiten unmittelbar nach seiner Rückkehr aus Italien zeigten. Im Zusammenhang damit steht auch die Änderung der farbigen Behandlung seiner Bilder. Auf die kontrastierte Lichtbehandlung folgt im Laufe der Jahre eine weiche, die Gegensätze zwischen Licht- und Schattenpartien nur wenig betonende. Mit der Zeit gewinnt auch die Farbe, die anfangs nach der Rückkehr aus Rom völlig erschöpft und kraftlos geworden ist, ihre ursprüngliche Sättigung zum Teil wieder. Gegenüber den Frühwerken erscheint sie in seiner Spätzeit nuancereicher, und bezeichnend ist für sie die durchgehende Dämpfung der Lokalfarben durch ein zartes Grau, die ihnen ein kühles Aussehen verleiht.

Wir wenden uns nunmehr zu der Frage, welchen Einfluß Heemskerck während seiner fast vierzigjährigen Tätigkeit in Haarlem auf seine Zeitgenossen ausgeübt hat. Trotz des eifrigen Betriebes seiner Werkstatt, aus welcher so viele Altäre und Tafelbilder hervorgegangen sind, scheint Heemskerck bedeutende Schüler nicht ausgebildet zu haben: wenigstens deuten darauf hin die spärlichen Nachrichten des Mander über die Maler, die bei Heemskerck gearbeitet haben.

Da ist zunächst Jacob Rauvaert († 1597), von Beruf ein Kaufmann, der sich auch als Kunstsammler betätigt und in seiner Jugend in der Malerei versucht hat; um 1546 war er Schüler bei Heemskerck und hat, wie uns Mander berichtet, auf der Verkündigung des Tuchbereiter-Altars den unteren Rockzipfel des Engels gemalt. Irgend welche selbständigen Arbeiten von ihm sind nicht bekannt; es ist wahrscheinlich, daß der Dilletant die Malerei bald an den Nagel gehängt und nur noch den Kunsthandel betrieben hat.

Der zweite von Mander erwähnte Schüler ist ein Maler, namens Cornelis, der zu Gouda geboren war[57]). In seiner Jugend soll er ein tüchtiger Maler von „Bildnissen nach der Natur“ gewesen sein, dann sich aber der Trunksucht ergeben und

als ein elender Schmierer geendet haben. Bilder von ihm hat Mander anscheinend nicht gekannt; ebensowenig sind heute Arbeiten von ihm nachweisbar.

Der letzte von Mander genannte Schüler Heemskercks ist ein Simon Jansz Kies aus Amsterdam, der dann in die Werkstatt des Frans Floris übergegangen ist[58]). Wie Mander hervorhebt, verstand er sehr schön mit der Feder zu zeichnen und mit einfachen Strichen zu schraffieren. Er lieferte die Zeichnungen nach den Bildern des Frans Floris, die sich in Antwerpen bei dem Kunstfreund Claes Jongelingh in seinem neuen Hause an der Markgrafen-Allee befanden. In dem einen Zimmer, der Herkuleskammer, waren die Herkulestaten in zehn Bildern vereinigt; in einem anderen sieben Darstellungen der freien Künste. Nach den Zeichnungen des Kies hat Cornelis Cort die Bilder gestochen; die zwei Stichfolgen erschienen 1565 bei Iheronimus Kock. Außer diesen dürftigen Nachrichten ist über diesen Maler sonst nichts weiter bekannt.

Von Mander erfahren wir auch, daß ein schon fertiger Maler unter dem Eindruck der Bilder Heemskercks seinen bisherigen Stil geändert haben soll. Es ist dies der mit Heemskerck gleichaltrige Aertgen van Leyden (1498—1564). Er war ein Schüler des Cornelis Engelbrechtsz, richtete sich aber dann nach Jan Scorel und später nach den Bildern von Heemskerck, „besonders, was das Architektonische anlangte, worin er es zu einer großen Vollkommenheit brachte. Doch behielt er stets seine Eigentümlichkeit, nämlich daß seine Bilder etwas unsauber und ungefällig gemalt waren." Besonders gelobt wird von Mander seine schöne und geistreiche Art, zu komponieren. Für die Beurteilung seines Stils sind wir nur auf einen Stich des Bartholomäus Dolendo angewiesen, der eine Komposition des Malers, den „Schiffbruch des Paulus" wiedergibt. Beglaubigte Bilder von seiner Hand sind bis jetzt nicht nachweisbar. Das Gleiche gilt auch von den Handzeichnungen, die in den verschiedenen Kabinetten unter seinem Namen gehen. Untereinander verschieden, tragen einige dieser sicherlich holländischen Zeichnungen Signaturen, die meistens erst später hinzugefügt sind, oder, wenn sie noch aus dem XVI. Jahrhundert stammen, doch wegen der Verschiedenheit untereinander nicht die Gewähr bieten, daß sie gerade von Aertgen selbst herstammen. Im Besonderen gilt dies von der im Kupferstichkabinet zu Amsterdam befindlichen Zeichnung, die neuerdings als authentische Arbeit Aertgens besprochen wurde[59]). Die alte Signatur auf der Rückseite scheint dadurch an Glaubhaftigkeit zu gewinnen, daß das Blatt das Innere einer Kirche mit reicher Architektur darstellt, und Mander besonders das Architektonische bei Aertgen lobend hervorhebt. Indessen dürfen wir uns nicht verleiten lassen, aus diesem Hinweis den Schluß zu ziehen, daß Aertgen ein reiner Architekturmaler gewesen ist, wie es nach der Amsterdamer Zeichnung den Anschein haben würde. Auch Heemskerck wird von Mander gelegentlich des Tuchbereiter-Altars als guter Architekt gerühmt. Wie wir oben gesehen haben, bildete dort die Architektur nur eine Folie für die Darstellung und war im Verhältnis zu den Figuren nur ein Moment zweiten Grades. Nach dem Stich des Dolendo zu urteilen, gehört Aertgen zu den Romanisten, die im großfigurigen Stil arbeiten. Eine übertriebene Muskulatur, starke Bewegungen und, wie schon Mander von seinen großen Bildern sagt, „lange Figuren und häufig übertriebene Proportionen" sind ihm eigentümlich. Eine Verwandschaft mit Scorel

läßt sich auf dem Stich nicht erkennen; eine gewisse Ähnlichkeit seiner Kopftypen mit denen Heemskercks geht nicht über die allgemeinen Stileigentümlichkeiten hinaus, welche den holländischen Romanisten dieser Zeit gemeinsam sind.

Die aus den Angaben Manders geschöpfte Vermutung, daß Heemskercks Einfluß nur ein geringer gewesen ist, wird durch das Ergebnis unserer Nachforschungen unter den erhaltenen Denkmälern der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts vollauf bestätigt. Mit einer Ausnahme lassen sich weder in Bildern noch in Zeichnungen, Stichen oder Teppichen Spuren nachweisen, die direkt auf Heemskerck als das Vorbild zurückführen. In den Kupferstichkabineten begegnet man vereinzelt Stichfolgen, welche sich eng an den Spätstil Heemskercks anschließen und die folgendermaßen signiert sind: „G. Groningus delineabat". „Gerard Groningus delineabat." „GP Groening. inventor." oder nur das Monogramm allein: „GP".

Der Künstler, nach dessen Zeichnungen diese Stichfolgen ausgeführt sind, wird herkömmlich Gerard Paludanus von Groningen genannt. Über sein Leben und seine Tätigkeit fehlen jegliche Nachrichten. Selbst über den Namen sind wir im Unklaren. Aus den angeführten Signaturen ergibt es sich, daß er Gerard mit Vornamen geheißen hat. Neben den ausgeschriebenen Bezeichnungen findet sich nun auf Blättern, die mit den übrigen stilistisch zusammengehen, das Monogramm: „G. P.". Die Auflösung des P. in Paludanus scheint auf Nagler zurückzugehen und, soweit der Verfasser es überblicken kann, ist sie rein willkürlich. Auf keinem Blatte findet sich die ausgeschriebene Bezeichnung: „Paludanus". Nagler hat wahrscheinlich der Beiname des Crispian van den Broeck vorgeschwebt, denn darauf weist schon hin, daß er das G. als C. liest und das Monogramm als Crispian Paludanus deutet[60]). Ein Vergleich mit den beglaubigten Bildern dieses Malers zeigt aber, daß der Zeichner der Stichfolgen mit ihm unmöglich identisch sein kann. Um uns über den anonymen Künstler klar zu werden, sind wir allein auf die Stiche, deren es ungefähr 150 gibt, angewiesen. Nach den Bezeichnungen, die sie tragen, scheint er also aus Groningen gebürtig zu sein; ob er auch dort ansässig gewesen ist, muß bis auf weiteres dahingestellt bleiben. Als Stecher werden auf den Blättern genannt: Herman Muller, Lucas a Deutecum, Jan Wiericx, als Verleger Ph. Galle und Gerard de Jode zu Antwerpen. All das deutet auf das letzte Viertel des XVI. Jahrhunderts hin. Auf zwei Stichfolgen findet sich die Jahreszahl 1573 und 1574[61]). Wir dürfen also die Haupttätigkeit des Zeichners in die siebziger Jahre setzen; ob er damals am Anfang oder am Ende seiner Tätigkeit gestanden hat, entzieht sich unserer Kenntnis[62]). Der Künstler selbst ist recht unbedeutend. Seine Figuren sind schwach und unsicher gezeichnet und wiederholen nur wenig verändert die von Heemskerck geschaffenen Typen, die sie zum Teil bedeutend vergröbern. In der Komposition befindet sich ebenso wie bei den Ersteren das Mißverhältnis zwischen den großen Vordergrundgestalten und den kleinen in den Hintergründen. Bei einzelnen Köpfen läßt sich eine leise Verwandtschaft mit Frans Floris feststellen; es ist also nicht unwahrscheinlich, daß er nach einem längeren Aufenthalt in der Werkstatt des Heemskerck noch in der des überragenden Antwerpener Meisters eine Zeitlang gearbeitet hat[63]).

Wie wir sehen, sind die unmittelbaren Einflüsse, die von Heemskercks Kunst ausgehen, nur äußerst gering gewesen[64]). Eine Vergegenwärtigung seiner Stellung

innerhalb des holländischen Romanismus des XVI. Jahrhunderts wird vielleicht die Erklärung dafür bringen. Während seines langen Schaffens, das sich über die Zeit von 1532—1574 erstreckt, hat sich innerhalb der holländischen Malerei die entscheidende Wandlung des Stils, der an die Stelle der gebundenen Formensprache des XV. Jahrhunderts eine freie großzügige setzen wollte, bereits vollzogen.

Das erste Eindringen dieser Tendenzen läßt sich in Holland genau verfolgen, denn es fällt zeitlich zusammen mit der Rückkehr Scorels aus Rom, die Ende 1524 oder Anfang 1525 erfolgt sein dürfte. Wie Mander erzählt, wurde Scorel von Frans Floris und anderen Malern der Lichtbringer und Wegebauer der Malerei in den Niederlanden genannt und als solcher betrachtet. In der Tat scheint seine Kunst, wenigstens soweit Holland in Betracht kommt, von weittragender Bedeutung gewesen zu sein. Interessant sind in dieser Beziehung die Ausführungen Manders, der, obwohl einer späteren Generation angehörend, hinsichtlich der Auffassung vom großfigurigen Stil noch ganz den Standpunkt jener Übergangszeit vertritt. Den Unterschied zwischen italienischer und niederländischer Art erklärt er auf folgende Weise. Den Italienern wären durch die erhaltenen antiken Monumente zuerst die Augen für die Unterscheidung geöffnet, was in bezug auf die Gestalten der Menschen und Tiere in der Natur häßlich, was schön und was am allerschönsten sei. Auf diese Weise aufgeklärt, hätten sie früher die richtige Art der Auffassung der Figuren gefunden, als die Niederländer, die auf eine gewisse, von ihnen angewandte Art zu arbeiten, bei unvollkommener Kenntnis beharrlich und fleißig Fortschritte zu machen getrachtet haben, und indem sie sich daran genügen ließen, das gewöhnliche Leben zum Vorbild zu nehmen, gewissermaßen halb im Dunkel saßen, bis ihnen Scorel aus Italien das Wesen der besten Kunstauffassung brachte[65]).

Aus diesen Worten Manders klingt deutlich der Glauben heraus an ein bestimmtes Formen- und Schönheitsideal, das sich durch die Jahrhunderte fortsetzt und in der italienischen Kunst bei Raffael und Michelangelo seinen Ausdruck wieder gefunden hat. Es ist dies eine durchaus rationalistische Auffassung von der Kunst, die im Anfang des XVI. Jahrhunderts im Norden, sowohl in Deutschland wie in den Niederlanden Platz greift. An Stelle des unbefangenen Schaffens mit dem Streben nach möglichst genauer Wiedergabe der Wirklichkeit tritt jetzt das bewußte Auswählen, Stilisieren und Abstrahieren von der Wirklichkeit. Die ersten Spuren dieser Auffassung finden wir in Holland bei Lucas van Leyden und zwar in den Stichen seiner letzten Jahre. Eine Reise nach Antwerpen geht ihrer Entstehung voraus. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die neuartige Kunst Scorels den Anstoß dazu gegeben hat. Die veränderte Stichtechnik und der neue Figurentypus weist auf die Bekanntschaft mit den Stichen des Mark Anton und damit der Formenwelt des Raffaelkreises. Das neue Problem kündigt sich hier schon mit voller Deutlichkeit an. Große, nackte Figuren von bestimmten Proportionen, wechselvolle Stellungen und Gebärden, die bedeutend wirken sollen. Die Abkehr von der Wirklichkeit äußert sich, abgesehen von der Nacktheit der Gestalten, in den gesuchten Stellungen, die nicht aus der Situation selbst motiviert sind; dann in der übertriebenen Betonung der Plastik der Figuren. Ähnlich wie bei Scorel finden wir die grelle Beleuchtung derselben von einer Seite aus.

Um die gleiche Zeit bemerken wir eine Änderung des Stils bei Jacob von Amsterdam. Das Bild im Rijksmuseum mit der „Begegnung von Saul mit der Hexe von Endor" unterscheidet sich in der Haltung der Figuren wesentlich von dem „Dreifaltigkeitsbild" aus dem Jahre 1523, das sich im Museum zu Kassel befindet. Die Formensprache ist die alte, aber die seltsamen Kontrapostbewegungen und dann die gräzisierenden Profile sowie die Satyrn lassen uns neue Einflüsse vermuten. Es ist wahrscheinlich, daß Jacob von Amsterdam durch das Vorbild seines ehemaligen Schülers zu dieser veränderten Auffassung sich verleiten ließ. Besonders der Kopf der Hexe mit dem graden Profil und dem eigenartig geöffneten Mund erinnert stark an ähnliche Typen von Scorel.

Als dieser 1527 nach Haarlem kam, entschloß er sich wegen der vielen Schüler, die in seine Werkstatt eintreten wollten, zu einem längeren Aufenthalt in dieser Stadt. Er mietete ein Haus und führte dort verschiedene bedeutende Aufträge aus, unter anderen den Hochaltar für die Oude Kerk in Amsterdam. Aus dieser Zeit kennen wir außer Heemskerck noch einen anderen Maler, der damals völlig unter seinen Einfluß gekommen ist. Es ist Cornelis Buys II., ein Neffe des Jakob von Amsterdam. Die einzige signierte Arbeit von ihm befindet sich im Rijksmuseum und stellt dar „Eliesar und Rebekka am Brunnen". Mit dieser Tafel stimmt stilistisch genau überein eine „Beweinung Christi" im Erzbischöflichen Museum zu Utrecht. Der Stil Scorels, der hier sklavisch kopiert wird, erscheint bei Buys schon vollständig verknöchert. Hart und wie aus Blech geschnitten sind die Figuren gezeichnet. Es ist eine eigentümliche Mischung des altertümlichen Formenempfindens eines Jacob von Amsterdam mit den gesuchten Stellungen eines Scorel.

Um die gleiche Zeit wird auch die Berührung des Jan Swart von Groningen mit Scorel erfolgt sein. Mander sagt, Swart habe zur Zeit, als dieser aus Italien zurückkehrte, in Gouda einige Jahre gewohnt. Von ihm habe er die Landschaft, die Behandlung der Fleischpartien und Figuren übernommen. Während noch in der Mehrzahl seiner Holzschnitte sich eine starke Abhängigkeit von Lucas van Leyden geltend macht, finden sich auf dem Münchner Bild mit der „Predigt des Johannes" unter den weiblichen Kopftypen solche, die eine Beeinflussung durch Scorel wahrscheinlich machen. Das Bild dürfte also erst nach 1525 entstanden sein. Eine Folge von 10 Stichen mit der „Geschichte des Johannes", die bisher völlig unbeachtet geblieben ist, ergänzt in willkommener Weise unsere Vorstellung von seinem italienisierenden Schaffen[66]). Blatt 4 ist 1553 datiert, Blatt 3 trägt die Bezeichnung: „J. S. inventor." Obwohl die Jahreszahl für die Entstehungszeit der Vorlagen nicht ausschlaggebend zu sein braucht, so ist es wegen der veränderten Formensprache der Blätter sehr wahrscheinlich, daß sie erst nach seiner italienischen Reise, die er nach Mander am Ende der zwanziger Jahre unternommen hat, entstanden sind. Die Vordergründe dieser Kompositionen sind mit großen Gestalten ausgefüllt; im Hintergrund erscheinen die üblichen kleinen Figürchen, zu denen ein räumlicher Übergang fehlt. Die Plastik der Figuren wird durch eine kontrastreiche Lichtbehandlung hervorgehoben; die Stellungen sind gesucht, wenn auch gemäßigt in den Bewegungen. Die Landschaft selbst kommt im Verhältnis zu den Personen nur wenig zur Geltung. Eine enge Verwandtschaft mit Scorel findet sich weder in dem Figürlichen noch in

der Landschaft. Auch das würde darauf deuten, daß Swart die Blätter erst nach seiner Rückkehr aus Italien gezeichnet hat.

Als Heemskerck seine selbständige Tätigkeit in Haarlem begann, hatte also die erste italienische Welle innerhalb der holländischen Malerei bereits größere Kreise gezogen. Inwieweit dies in Haarlem der Fall gewesen ist, wo doch Scorel einige Zeit seine Werkstatt hatte, entzieht sich bei den spärlichen Nachrichten der Quellen und bei dem Fehlen für Haarlem beglaubigter Bilder unserer Kenntnis. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Jan Mostaert schon damals nach seiner Heimatstadt zurückgekehrt war. Soweit wir seine Bilder heute kennen, finden sich in ihnen keine ausgesprochenen italienischen Elemente. Mander erwähnt von ihm ein „Götterbankett", das gut in der Komposition war. Es fällt schwer, sich dieses mythologische Bild in seinem üblichen altertümlichen Stil, der die Traditionen Geertgens fortleitet, vorzustellen, zumal er bis 1555 gelebt hat und es ihm an italienisierenden Vorbildern nicht gefehlt haben wird. Außer Mostaert und Heemskerck wird von Mander kein bedeutender Maler aus der Zeit der dreißiger Jahre in Haarlem erwähnt. Da er gerade in bezug auf diese Stadt, die ihm gleichsam zur zweiten Heimat geworden ist, besonders sorgfältig im Zusammentragen von Nachrichten über die vorangegangenen Maler ist, so dürften wir kaum fehlgehen, wenn wir aus seinem Schweigen den Schluß ziehen, daß nach dem Tode Geertgens für die Haarlemer Malerschule die Blütezeit vorbeigewesen ist. Nach der Rückkehr Heemskercks aus Rom scheint sich dieser Zustand nicht verändert zu haben. Wenigstens fallen ihm alle größeren Aufträge für die Kirchen der nächsten und weiteren Umgebung von Haarlem zu. Neben ihm kommt allein der nunmehr in Utrecht ansäßige Scorel in Betracht.

Es ist schwer, sich bei der Spärlichkeit der erhaltenen Denkmäler eine Vorstellung von der Ausbreitung des Romanismus in Holland in den vierziger Jahren zu bilden. Einen Fingerzeig in dieser Hinsicht geben uns die Bilder eines Kampener Malers, mit Namen Ernst Maeler, der daneben Gastwirt und Besitzer der Herberge „zum silbernen Helm" in Kampen gewesen ist[67]). Seit 1537 ist er in dieser Stadt nachweisbar. Seine Tätigkeit als Maler läßt sich an der Hand von Bildern und Urkunden von 1540 bis 1564 verfolgen. Eine Darstellung des „Jüngsten Gerichts" in dem dortigen Rathaus, die er 1545 vollendete, ist schon in dem neuen, großfigurigen Stil ausgeführt; ebenso eine Tafel mit den Werken der Barmherzigkeit von 1548, die in den Gast en Proveniershuizen bewahrt wird. Außer den kontrapostierten Stellungen finden wir die verballhornten Raffaelischen Profile und auf einem Diptychon mit der „Madonna und Johannes" aus dem gleichen Jahre eine Landschaft mit antiken Ruinen. Auf Grund der hervorgehobenen Merkmale hat man auf eine Abhängigkeit dieses Malers von Heemskerck hingewiesen. Indessen sind diese Verwandtschaften zu allgemein, als daß man eine direkte Beeinflussung durch diesen annehmen müßte. Ein Vergleich mit den Darstellnngen der gestochenen Johannesfolge von Jan Swart macht es vielmehr wahrscheinlich, daß die maßgebenden Einflüsse von diesem Maler ausgegangen sind. Um die gleiche Zeit war auch in Kampen tätig die Malerin Mechtelt te Boecop, die aus Utrecht gebürtig war[68]). Ihre früheste signierte Arbeit ist ein „Abendmahl" aus dem Jahre 1547, welches sich in der Kampener Armenkammer befindet. Das großfigurige Bild zeigt sowohl in den Kopftypen als auch

besonders in den schnörkelnden Falten und Linien eine gewisse Abhängigkeit von Heemskerck, und es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Dilettantin, die ihren Stil öfters wechselt, um jene Zeit mit dem Maler oder dessen Werken in nähere Berührung gekommen ist. Die künstlerische Bedeutung ihrer Bilder ist ebenso gering wie die des Ernst Maeler. Indessen erhalten diese durchaus provinziellen Arbeiten infolge der Seltenheit der gleichzeitigen holländischen Figurenbilder insofern eine Bedeutung, als sie uns zeigen, daß um die Mitte des Jahrhunderts die italienischen Elemente bereits in die Werkstätten der kleinen Maler Eingang gefunden haben.

Während in der Zeit von 1530 bis 1550 allem Anschein nach Scorel und Heemskerck in Holland die einzigen Maler mit einem bedeutenden Werkstattbetrieb gewesen sind, ändert sich dieses Verhältnis im Anfang der fünfziger Jahre. 1551 läßt sich Jan van Hemessen in Haarlem nieder. Um die gleiche Zeit nimmt Pieter Aertsen ständigen Wohnsitz in Amsterdam. Beide kommen aus Antwerpen und eröffnen gleichsam die Reihe der regen Beziehungen zwischen der vlämischen und holländischen Malerei, die sich bis ins XVII. Jahrhundert hinein ununterbrochen fortsetzen. Für die weitere Entwicklung des Romanismus in Holland ist diese Verbindung mit Antwerpen nicht ohne Bedeutung. Wie wir gesehen haben, war während das zweiten Viertels des XVI. Jahrhundert Jan Scorel der einzige schulbildende Vertreter desselben in Holland. Wenige Jahre, nachdem Heemskerck aus Italien zurückkam, hatte die italienisierende Richtung bereits ein festes Zentrum gefunden, und zwar in Antwerpen. Die nach 1540 heranwachsende Generation der holländischen Maler lernt nicht mehr die Anfangsgründe der Kunst in ihrer engeren Heimat, sondern geht nach der Stadt, wo vor kurzem eine Schule des Romanismus im modernen Sinne des Wortes entstanden war. Ihr Haupt ist Frans Floris, der nach seiner italienischen Reise 1540 als Freimeister in die Lucasgilde zu Antwerpen aufgenommen wurde. Unter den 29 namentlich von Mander angeführten Schülern desselben findet sich eine stattliche Anzahl holländischer Maler.

Es würde in diesem Zusammenhang zu weit führen, auf die Entwicklung des Romanismus in Antwerpen in der Zeit vor dem Auftreten des Floris näher einzugehen. Kurze Andeutungen mögen daher genügen. Im Verhältnis zu Holland vollzieht sich diese Bewegung hier viel rascher und viel intensiver. Ihre Anfänge finden wir zunächst vereinzelt in den Arbeiten des Quinten Metsys und dann in der Bles-Gruppe; in letzterer beschränkt sich das Italienische mehr auf das Ornamentale. Das früheste Auftreten des italienisierenden großfigurigen Stils fällt zeitlich zusammen mit der Rückkehr des Mabuse aus Italien. Sein 1516 datiertes Bild mit „Neptun und Amphitrite“ in Berlin gibt uns eine gute Vorstellung von dem werdenden Stil, der nunmehr auf die Metsys-Schule eingewirkt haben muß. Marinus von Roymerswaele[70]) und Jan van Hemessen[71]) verkörpern uns die seltsame Verquickung der heimischen, auf Metsys fußenden Formenwelt mit der neuen italienischen. Beide scheinen in Italien nicht gewesen zu sein. Die Übernahme der italienischen Formen aus zweiter Hand zeitigte bei ihnen, wenn man von der verschiedenen künstlerischen Begabung absieht, jene unerfreulichen Mischformen, bei denen das Niederländische bei weitem die Oberhand behält. Der Stil des Jan Metsys[71]) und des Pieter Aertsen[73]) wurzelt zum Teil in dieser seltsamen Formenwelt.

Die zweite entscheidende italienische Welle kommt wieder von außen, und zwar durch Lambert Lombard, bei welchem Floris und Willem Key ihre Ausbildung erhalten haben[74]). In der Zeit von 1540 bis 1550 muß der neue Stil des Floris, der einen weiteren Schritt in der Annäherung an die italienische Formensprache bedeutet, in Antwerpen sich allgemeine Geltung verschafft haben. Darauf weist vor allem die steigende Zahl der Schüler, die in seine Werkstatt eintreten. Vielleicht steht damit in Verbindung die seltsame Tatsache, daß zwei in Antwerpen seit einer Reihe von Jahren eingesessene Maler, nämlich Hemessen und Pieter Aertsen, die Stadt verlassen, um in Holland Wohnsitz zu nehmen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß durch das Erscheinen eines Floris und Willem Key, im Verhältnis zu deren Kunst ihr Stil antiquiert[75]) wirken mußte, die Existenzbedingungen für sie sich verschlechtert haben. In Holland dagegen, wo Heemskerck allein als Konkurrent im Betracht kam, mag ihr derber bäuerlicher Stil besser gefallen haben. Bei Pieter Aertsen sehen wir auch an der Hand der zahlreichen Aufträge, die ihm in Amsterdam zuteil werden, daß er Heemskerck, der doch früher für die Oude Kerk daselbst gearbeitet hat, völlig verdrängt hat. Wie sich das Verhältnis von Hemessen zu Heemskerck in Haarlem gestaltet hat, wissen wir nicht, da Nachrichten über etwaige Aufträge an den ersten fehlen. In künstlerischer Hinsicht arbeiten die beiden Maler nebeneinander, ohne sich weiter zu beeinflussen. Die „Tobiasheilung" von 1554 im Louvre, die Hemessen schon an seinem neuen Wohnort ausgeführt haben wird, unterscheidet sich nicht im geringsten von den Arbeiten des Malers, die in Antwerpen entstanden sind. Vergleicht man das Bild mit gleichzeitigen Arbeiten des Heemskerck, so wird dessen Überlegenheit über den neu eingewanderten Künstler besonders deutlich. Es ist dies die Zeit, in welcher sich bei Heemskerck der Prozeß der Abrundung und Ausglättung der Formen zugleich mit einer Dämpfung der kontrastreichen Lichtbehandlung vollzieht. Trotz der Schwächen im Aufbau seiner Figuren wirkt er doch fortschrittlicher als Hemessen, der sich, nach seinem Bild in Nancy[76]) zu schließen, gegen Ende seines Lebens in vollständiger Formenlosigkeit verliert. Innerhalb des Figurenstils des Pieter Aertsen dagegen vollzieht sich in den zwanzig Jahren, die er in Amsterdam tätig ist, eine Entwicklung, wie sie Heemskerck niemals erreicht hat. Im Laufe dieser Zeit kommt Aertsen nach Abschleifung seiner eckigen, übertriebenen Bewegungen zu einer Vereinfachung der Formen, die seinen Figuren trotz ihrer noch immer befangenen Bewegung im Verhältnis zu Heemskerck einen Zug von fast monumentaler Größe verleiht.

Betrachtet man nun diese drei Maler zusammen und vergleicht man ihre Arbeiten mit denen des Floris und seiner Schule, so zeigt ihre Formensprache trotz der großen qualitativen und stilistischen Unterschiede doch wieder gemeinsame Züge und zwar in der Hinsicht, wie sich bei ihnen die italienischen Elemente mit den niederländischen mischen. Trotz des langen Aufenthalts Heemskercks in Italien überwiegt in seiner Formenwelt das Holländische das Italienische fast in dem gleichen Maße, wie es bei Pieter Aertsen und Hemessen der Fall ist, die beide nur mittelbar diese Formen erhalten haben werden. In Antwerpen ist dagegen in den sechziger Jahren die Verschmelzung der beiden heterogenen Elemente schon recht weit gediehen. Der Assimilationsprozeß an die italienische Formensprache vollzieht sich dort viel inten-

siver. Dissonanzen, wie sie aus dem Zusammenprall der heimischen und fremden Elemente bei Heemskerck und Hemessen entstehen, finden sich dort in diesem Maße nicht.

Überschaut man die Entwicklung als Ganzes, so ist man versucht, diese Verschiedenheit in dem Verhalten zu den italienischen Einflüssen auf das anders geartete Kunstempfinden der vlämischen und holländischen Künstler zurückzuführen. In Antwerpen ist der Sinn für das Schmückende, Repräsentative viel stärker entwickelt als in Holland. Auch eine Neigung zu eleganten, mehr verallgemeinerten Formen macht sich bemerkbar. Damit war auch die größere Anpassungsfähigkeit an die italienischen Vorbilder gegeben. In Holland haben die Maler dieser Zeit etwas bäuerisch Derbes und Ungefüges an sich, das sich nur brechen und nicht biegen kann. Vor die italienische Formenwelt gestellt, erscheinen sie hilflos und befangen. Ihr Eklektizismus hat etwas Zufälliges; es fehlt ihm das Wählende, Aussuchende und Anpassende der Vlamen. Von den Gestalten des Neptun und der Amphitrite eines Mabuse aus dem Jahre 1516 bis zu denen, wie sie die Florisschule ausbildet, führt ein weiter Weg positiver Arbeit, die eine Auseinandersetzung mit den neuen Elementen bedeutet. In Holland ist das in diesem Maße nicht der Fall. Bei Heemskerck, der zeitlich und auch in seinem Entwicklungsgang eine Parallele zu Floris bildet, ist in bezug auf die Verarbeitung der italienischen Formen gleichsam nur halbe Arbeit geleistet. Bei Pieter Aertsen ist es mehr ein Unterdrücken und Abstrahieren von den italienischen Formen. Selbst bei der darauf folgenden Generation eines Cornelis Cornelisz, die ins XVII. Jahrhundert hinüberleitet, wird der Fortschritt in der Verarbeitung mehr durch die Übernahme des von Antwerpen ausgebildeten Stils als durch eigene Arbeit erreicht; dementsprechend bleibt auch bei diesen Malern das Nebeneinander holländischer und italienischer Elemente in höherem Maße bestehen, als es in der vlämischen Malerei der Fall ist, die in Rubens eine so glänzende Lösung der Verschmelzung dieser beiden Momente erreicht.

Zum Schluß sei noch die Frage nach der Wertschätzung und Beurteilung gestreift, die Heemskercks Kunst während des XVI. und XVII. Jahrhunderts zuteil geworden ist. Einen guten Aufschluß darüber erhalten wir von Mander, welcher in der Lebensbeschreibung dieses Malers verschiedene kritische Bemerkungen über dessen Werke fallen läßt. Es ist bezeichnend, daß sowohl die zeitgenössischen Künstler als auch Mander einen Unterschied zwischen seinen vor- und nachitalienischen Arbeiten gemacht haben. Unter den Frühwerken war besonders die Lucasmadonna berühmt, die schon im XVI. Jahrhundert aus der St. Bavo-Kirche in den Prinsenhof übertragen und dort von vielen Malern besichtigt und bewundert wurde. Ampzing[77]) erzählt von Hendrik Goltzius, daß er sich öfters eine Leiter geben ließ, um das Bild aus der Nähe zu betrachten. Auf solche eingehenden Studien des Bildes durch andere Künstler deuten auch die Zeichnungen nach den Gestalten der Madonna und des Lucas, die in alten Versteigerungskatalogen genannt werden[78]). Mander hebt außer den gut gemalten Figuren besonders das Plastische und Räumliche des Bildes lobend hervor, dagegen tadelt er die harte Konturierung in den belichteten Partien, die seiner Auffassung mit der ausgesprochenen Vorliebe für die weichverschwimmende Behandlung des Nackten wenig zusagen mußte. Von der nachrömi-

schen Malweise Heemskercks sagt Mander, sie wäre nach dem Urteil der besten Maler nicht besser geworden, außer in dem Punkt, daß er die belichteten Partien nicht mehr so hart abgrenzte. Die damaligen Maler müssen die neue Malweise als eine Verschlechterung empfunden haben, und tadelnde Kritik wird gegenüber Werken wie dem jetzt in Linköping befindlichen Triptychon wohl kaum ausgeblieben sein. Volle Anerkennung zollt Mander der Wiedergabe des Nackten bei Heemskerck. Die „morbidezza" der Fleischpartien auf dem Wiener Bacchanal veranlaßt ihn, dieses Bild als das beste Stück unter seinen nachrömischen Arbeiten zu bezeichnen. Daneben macht aber Mander eine Einschränkung, indem er sagt: „Einigermaßen zu tadeln ist er allerdings manchmal wegen der uns Niederländern anhaftenden Trockenheit in den Figuren (‚Dorheydt oft magherheyt') und auch, weil es seinen Gesichtern nicht selten an einer gewissen anmutigen Freundlichkeit mangelte, die den Werken eines Künstlers sehr zur Zierde gereicht."

Was Mander unter der gerügten Trockenheit der Figuren versteht, wird uns durch seine Ausführungen in der Einleitung zum Leben des Frans Floris klargemacht. Er sagt dort: „Die Niederländer beeinträchtigten die Wirkung ihrer Bilder dadurch, daß sie ihre Figuren gewöhnlich zu mager und trocken machen, welch letztere Art der Auffassung jedoch die Kenntnis der Muskeln, Sehnen und Adern verlangt. Nun zeigten sich aber die Figuren des großen Buonarotti voll von Einzelheiten der Muskulatur und trotzdem umrissen von einem schwellenden, schönen Kontur."

Ebensowenig wie die trockenen Figuren konnten Mander auch die häßlichen Kopftypen Heemskercks zusagen. Er vermißt eine anmutige Freundlichkeit bei ihnen; als die anmutigsten Gesichter innerhalb des Werks des Malers, bezeichnet er die auf dem Lukasbild von 1532. Den Madonnenkopf mit seinen regelmäßigen, etwas leeren Zügen findet er anmutig und schön.

Aus den folgenden Jahren des XVII. Jahrhunderts fehlen uns so umfassende Urteile über die Arbeiten Heemskercks. In den Stadtbeschreibungen eines Ampzing, Schrevelius, Bleyswijck[80]) wird Manders Urteil einfach abgeschrieben; das Gleiche tut auch Sandrart. Interessant ist dagegen die Tatsache, daß die zwei größten holländischen Künstler, Hals und Rembrandt, Werke von Heemskerck besessen haben. Im Jahre 1654 cediert Frans Hals an den Bäcker Jan Ykess zur Begleichung einer Schuld von 200 fl. carolus für geliefertes Brot und geliehenes Bargeld, Hausgegenstände und 5 Bilder. Unter diesen befand sich eine „Mannalese" von Heemskerck[81]). Im Inventar Rembrandts, welches am 25./26. Juli 1656 aufgenommen wurde, wird unter Nr. 227: eine Mappe mit Stichen nach Heemskerck angeführt[82]). Freilich dürfen wir hieraus einen Schluß auf eine besondere Wertschätzung der Kunst Heemskercks durch diese beiden großen Meister nicht ziehen. Ein so umfassender Künstler wie Rembrandt wird allerdings die positiven Seiten in dem Schaffen des Malers zu würdigen verstanden haben. Darauf deutet auch die bekannte Tatsache, daß er in dem Bild mit dem „Engel, der Tobias verläßt", aus dem Jahre 1637 (Louvre) den davonfliegenden Engel nach einem Holzschnitt Heemskercks kopiert hat. Die Stiche nach Heemskerck scheinen sich noch im XVII. Jahrhundert einer größeren Beliebtheit erfreut zu haben. In einer Zeit, wo Hendrik Goltzius und

die Rubens-Stecher in voller Tätigkeit waren, werden die Stichfolgen Heemskercks in Antwerpen noch immer von neuem verlegt. Von einzelnen Serien sind bis vier Auflagen bekannt[83]). Durch ihren reichen allegorischen Inhalt mögen sie dem Geschmack der Zeit eines Rubens noch immer zugesagt haben; in formaler Hinsicht dagegen dürften sie an der Bedeutung, die ihnen um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Trägern einer neuen Formenwelt zukam, bedeutend eingebüßt haben. Es sind nur kleine Handwerker, Scheibenmaler und Drucker[84]), welche im XVII. Jahrhundert die Stiche für ihre Kompositionen entweder kopieren oder, dieselben verändernd, in skrupelloser Weise ausschlachten.

Auch in unserer Zeit wird das Lebenswerk eines Heemskerck für eine rein ästhetisch genießende Betrachtung verschlossen bleiben. Für den aber, der in den Kunstformen, wie sie sich im Laufe der Jahrhunderte gebildet haben, nach den verbindenden Fäden sucht, um aus ihnen die Ausdrucksmöglichkeiten des menschlichen Geistes im Wandel der Zeiten zu begreifen, für den wird die derbe, schnörkelhafte Sprache Heemskercks mehr als eine kunst- und kulturgeschichtliche Kuriosität bedeuten. Insbesondere wird für das Verständnis der Stilbildung der Übergangszeit in Holland das so reiche Oeuvre auf viele Fragen, die hier infolge der monographischen Form der Darstellung nicht angeschnitten oder nur gestreift werden konnten, ausgiebige Aufklärung geben.

Anmerkungen.

[1]) A. Riegl: Die Entstehung der Barockkunst in Rom, S. 155.

[2]) C. van Mander: Das Leben der niederländischen und deutschen Maler. Übers. und Anmerk. von Hans Floerke. München 1906. 2 Bde.

Zitiert wird im folgenden nur nach dieser Ausgabe.

[3]) A. van der Willigen: Les artistes de Haarlem. Haarlem 1870

[4]) Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem XXI (1896). S. 282—303.

[5]) Th. Kerrich: A Catalogue of the prints which have been engraved after Martin van Heemskerck or rather an essay towards such a Catalogue. Cambridge 1829.

[6]) Jahrb. der Preuß. Kunstsammlungen, Bd. V (1884), S. 327 ff. und Bd. XII (1891), S. 117 ff. Vgl. auch: Gesammelte Studien zur Kunstgeschichte für Anton Springer. 1885, S. 226 ff.

[7]) Jahrb. des deutschen archäologischen Instituts, Bd. VI (1891), S. 125 ff.

[8]) Vasari: Vite. Ed. Milanesi. Firenze 1881, vol. VII, S. 582.

[9]) L. c. S. 130.

[10]) Für den Einzug Karls V. in Rom (5. April 1536) wurde eine Triumphalstraße hergerichtet und zu diesem Zwecke die Bögen Constantins, des Titus und des Septimius Severus weiter ausgeräumt. Nun zeigen die Blätter des Skizzenbuchs II fol. 12 und 50 v, 56 und 79 den Severusbogen noch zum Teil verschüttet. Auf fol. 6 und 9 des Skizzenbuchs I erscheint er dagegen freigelegt.

Vgl. Michaelis L. c. S. 130.

Bei der gleichen Gelegenheit wurde ein prachtvoller Triumphbogen, der mit Statuen, Reliefs und 8 Gemälden geschmückt war, bei San Marco errichtet. Nach Vasari (VI, S. 573) waren an den Gemälden ein „Martino ed altri giovani tedeschi“ beschäftigt. Ob mit diesem Martin unser Maler gemeint ist, erscheint zweifelhaft, zumal Vasari ihn persönlich und seinen Namen wohl gekannt hat.

[11]) v. d. Willigen, S. 56.

[12]) Die einzelnen Verträge sind im Wortlaut mitgeteilt bei v. d. Willigen, S. 158—167.

[13]) v. d. Willigen, S. 168.

[14]) Ebenda, S. 42.

[15]) Ebenda, S. 42.

[16]) Ebenda, S. 167/68.

[17]) Ebenda, S. 169.

[18]) Die Urkunde ist abgedruckt bei Klönne in „Bijdragen voor de geschiedenis van het bisdom van Haarlem“ XVIII (1893), S. 322—328.

[19]) v. d. Willigen, S. 169.

[20]) Die Stiftungsurkunde ist abgedruckt bei Gonnet in „Bijdragen voor . . . .“ XXI (1896), S. 300—302.

[21]) T. Schrevelius: Haarlemum. Lugd. Bat. 1647, Vorrede.

[22]) Das Grabmal besteht heute noch. Abgebildet in „Noord hollandsche Oudheden II. Stuck 1. blz. 91".

Von Mander (I, S. 355) ausführlich beschrieben.

[23]) Das Testament ist abgedruckt in „Bijdragen . . . ." XVIII (1893), S. 328—334.

[24]) Gonnet in „Bijdragen . . . ." XXI (1896), S. 288.

[25]) Der Käfig mit dem Papagei ist heute auf dem Bild nicht mehr vorhanden und scheint schon frühzeitig aus dem Bild herausgesägt worden zu sein.

Ampzing: Beschryvinge der Stad Haerlem (1628) S. 355, berichtet, daß er zu seiner Zeit besonders aufgehängt war. Nach der verdorbenen Stelle im Bild zu schließen, befand er sich rechts oberhalb des Kopfes der Maria.

[26]) „Kunstchronik" 1889 (XXIV), Sp. 698.

Die Stellung von Venus und Amor findet sich fast übereinstimmend auf dem Stich des Marco Dente mit der Darstellung der Venus in der Schmiede des Vulkan (B. 227).

Unter den antiken Gruppen ist die verwandteste die sog. Venus Felix mit einem Cupido im Vatikan, welche zur Zeit Heemskercks sich im Statuenhof des Belvedere befand und bei den damaligen Künstlern einer großen Beliebtheit erfreute.

Vgl. Michaelis in „Journal of hellenic studies", Vol. VIII (1887), S. 327, und Clarac IV, 609; 1349.

[27]) Vgl. den fackeltragenden Engel auf dem Lucasbild in Haarlem.

[28]) Die Beibehaltung der ihm geläufigen Farbenzusammenstellung dürfte darauf hindeuten, daß Heemskerck nicht ein gemaltes, sondern ein graphisches Vorbild vorgelegen hat.

[29]) Den Hinweis verdanke ich der freundlichen Mitteilung des Herrn P. G. Hübner.

[30]) Die Draperie findet sich analog wieder auf dem Stich des Aenea Vico (B. 51).

[31]) Das erste Bild befindet sich im Besitz des Herrn Dr. Fröhlich, das andere in der Sammlung des Herrn Reg.-Rat Gerisch.

[32]) Bei der Gestalt des stürzenden Mannes links scheint Heemskerck die entsprechende Figur von Michelangelos Darstellung der „ehernen Schlange" in der Sixtina vorgeschwebt zu haben. Überhaupt hat man den Eindruck, als ob Heemskerck sich diese Komposition bewußt zum Vorbild genommen hätte. Man vgl. z. B. die stark verkürzte Gestalt des am Boden liegenden Mannes rechts mit der entsprechenden Figur auf dem Fresko.

[33]) Vgl. das sog. Berliner Skizzenbuch I, fol. 40r.

[34]) Vgl. P. G. Hübner: Studien über die Benützung der Antike in der Renaissance in „Monatshefte für Kunstwissenschaft". 1909 (II), p. 277.

[35]) Zuerst identifiziert durch Axel Romdahl in „Oud Holland". 1903, S. 173.

[36]) Scorel hatte Ende der zwanziger Jahre eine große Kreuzigung für die Oude Kerk in Amsterdam ausgeführt. Diese wurde in den Bilderstürmen vernichtet. Zu Manders Zeit befand sich in Amsterdam eine andere Kreuzigung von der Hand Scorels, die die gleiche Komposition zeigte (Floerke I, S. 275).

Die uns erhaltenen Kreuzigungsbilder sind folgende: 1. Das Mittelstück eines kleinen Triptychon in der Sammlung Klönne zu Amsterdem, 2. Haarlem. Erzbischöfl. Museum, welche 1. in größerem Format wiedergibt, 3. Bonn, Provinzial-Museum.

Keine dieser Darstellungen dürfte wohl Anspruch auf eigenhändige Ausführung erheben können.

[36a]) Der Henker rechts im Vordergrund mit dem entblößten Oberkörper scheint der damals in Haarlem wohlkekannte Häscher Pieter Muys zu sein, den auch Jan Mostaert wegen des listigen Ausdrucks seines komischen Gesichts und des bepflasterten Kopfes in seinen Bildern anzubringen pflegte, vgl. Mander I, S. 229.

[37]) Z. B. zwei Anbetungen der Hirten, von denen sich eine im Städtischen Museum zu Haarlem (Nr. 142), die andere im Wallraf Richartz-Museum zu Köln (Nr. 499) befindet. Die beiden Tafeln dürften um die gleiche Zeit entstanden sein, wie das Triptychon in Linköping.

[38]) Abgebildet im Jahrb. des Archäol. Instituts Bd. VI (1891), S. 165.

[39]) Eine schwache, alte Kopie nach diesem Bild befindet sich im Boijmans-Museum zu Rotterdam Nr. 100 (Kat. 1892).

[40]) Vgl. S. Reinach im Bulletin de correspondance hellén. XIII (1889), S. 125. Daselbst auch die Abbildung.

[41]) Z. B. Die Anbetung der Könige von Boticelli in den Uffizi und im Eremitage zu Petersburg.

[42]) Der Kopf des bärtigen Alten oberhalb der Madonna auf der Anbetung der Könige scheint auf den Gottvater des Michelangelo aus der Erschaffung Adams zurückzugehen.

[43]) Sehr ähnlich ist der Oberkörper eines bärtigen Satyrs in dem Berliner Skizzenbuch I, fol. 68v.

[44]) Aus dem gleichen Jahre befindet sich ein datiertes Bild mit der Rückkehr des verlorenen Sohnes im Besitz des Reichsfreiherrn Fürstenberg auf Schloß Hugenpoet. Abgebildet in den Kunstdenkmälern der Rheinlande Bd. III, S. 126.

[45]) Der Kopf dieses schreienden Henkers scheint auf eine Zeichnung Heemskercks nach dem flüchtenden und schreienden Soldaten auf der Vertreibung des Heliodor zurückzugehen. Ebenso ist der Kopf des anderen Henkers fast identisch mit dem des gestürzten Heliodor. Bei Heemskerck erscheint er im Gegensinn. Aus dieser Übernahme erklärt sich auch die unmotivierte Haltung der beiden Gestalten.

[46]) Abgebildet: Jahrb. des Archäolog. Instituts Bd. VI (1891), S. 171.

[47]) Die Zeichnung in Berlin trägt das Datum 1555, welches offenbar erst nachträglich hinzugefügt worden ist. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Heemskerck selbst dieses Datum angebracht hat, als er das Bild malte.

[47a]) Abgebildet: Jahrb. des Archäolog. Instituts Bd. VI (1891), S. 158.

[48]) Die Züge des Gesichts des hl. Lucas zeigen eine gewisse Verwandtschaft mit denen des Hermes Farnese. Die Stellung des Christkindes scheint dagegen auf eine Zeichnung Heemskercks nach dem Propheten Jonas in der Sixtina zurückzugehen.

[49]) Das späteste 1566 datierte und bezeichnete großfigurige Bild ist eine Beweinung Christi im Städtischen Museum zu Delft.

[50]) Vgl. Skizzenbuch I, fol. 27 und 72v.

Für die Gestalt der Frau scheint Heemskerck eine Zeichnung nach der Knidischen Aphrodite benutzt zu haben, wie es die übereinstimmende Stellung der Beine und die Ausbiegung der Hüfte wahrscheinlich machen. Die Statue befand sich nachweislich zur Zeit Heemskercks in dem Statuenhof des Belvedere, vgl. Michaelis im Journal of hellenic studies, Vol. VIII (1887), S. 327.

[51]) Clarac, IV, 725. 1738.

[52]) So hat z. B. Hendrick van Cleef fast alle Landschaftshintergründe zu den Bildern des Frans Floris gemalt, und ebenso die Figurenbilder seines Bruders Marten van Cleef mit Landschaftshintergründen versehen. Der Letztere staffierte wiederum die Landschaften eines Gillis van Conincxloo und „anderer guter Landschafter" mit Figuren, vgl. Mander I, S. 237.

[53]) Z. B. 1. Praecipua aliquot romanae antiquitatis ruinarum monimenta, vivis prospectibus, ad veri imitationem affabre designata. Antwerpen 1551.

2. Henrici a Cleve ruinarum ruriumque aliquot delineationes excusae per Galleum.

[54]) Johannes Sievers: Pieter Aertsen, Leipzig 1908, S. 34.

[55]) Henri Hymans: Le livre des peintres de Carel van Mander. Paris. 1884, vol. I, p. 372.

[56]) Im Besitz des Ihr. B. W. F. van Riemsdijck in Amsterdam befindet sich eine schmale Breittafel mit der Darstellung der Bekehrung des Hauptmannes Cornelius, welche bezeichnet ist: „Martinus Heemskerck invenit. J. C. Woudans pinxi.....4."

Dieselbe geht stilistisch zusammen mit dem Bild im Bowes-Museum. Die fast übereinstimmenden Maße der beiden Bilder (67 x 120 und 2 ft. $3^1/_2$ in. x 4 ft. 1/4 in) machen es wahrscheinlich, daß es Gegenstücke gewesen sind. Die Bekehrung des Hauptmanns Cornelius stimmt mit dem einzigen signierten Bild von Woudanus vom Jahre 1602 nicht im geringsten überein. Vielleicht war dieser Maler 1567 in der Werkstatt Heemskercks tätig und hat das Bild nach

dessen Vorzeichnung ausgeführt. Das Nähere über Woudanus vgl. in „Oud Holland" 1896 (XIV) S. 69 ff.

[57]) Erwähnt in dem Leben des Jan Swart (I, S. 217).

[58]) Zitiert in dem Leben des Frans Floris I, S. 319.

[59]) H. Jantzen: Das niederländische Architekturbild, 1910, S. 50.

[60]) Nagler: Künstlerlexikon X, S. 500/501.

[61]) 1. Geschichte Christi. 50 Blatt gestochen von Ph. Galle. Bezeichnet auf dem ersten mit der Darstellung der Verkündigung. „G. Groningus delineabat 1573".

2. Folge von allegorischen Darstellungen der Tugenden und Laster. Datiert 1574.

[62]) Nagler: L. c. sagt, ohne weitere Belege dafür anzugeben, der Künstler wäre schon 1540 tätig gewesen.

[63]) Mander (II, S. 339/340) erwähnt einen Herder von Groningen, mit dem er in Rom bekannt geworden ist, und der in Groningen der Maler des Statthalters von Friesland, Francesco Verdugo, gewesen ist. Hymans (Mander II, S. 305, Anm. 2) bringt vermutungsweise diesen Maler mit dem Gerard von Groningen zusammen.

[64]) Firmenich Richartz (Barthel Bruyn, 1891, S. 61—63) nimmt an, daß Bruyn gegen Ende der vierziger Jahre stärker unter den Einfluß des Heemskerck gekommen ist. Das ist nicht richtig. Die hervorgehobenen Merkmale: Muskelfülle, übertriebene Gliedmaßen, unsichere und schwulstige Formengebung, sind Gemeingut der nordischen Romanisten um die Mitte des XVI. Jahrhunderts und erklären sich vollkommen aus dem Zurückgehen auf das gemeinsame Vorbild: Michelangelo und die weitere Raffael-Schule.

[65]) In der Vorrede zum Leben des Jan Scorel I, S. 263—65.

[66]) Vorhanden im Berliner Kupferstichkabinett unter den unbekannten niederländischen Stechern. Es fehlt Blatt 5. Den Hinweis auf diese Folge verdanke ich der Freundlichkeit des Herrn L. Burchard.

[67]) Über Ernst Maeler v. Kampen, vgl. G. P. Ruffaer in „Oud Holland", 1886 (IV, S. 47 ff.); J. Nanninga Uitterdijck in „Verslagen en Mededeelingen van Overijss. Regt en Geschied. 1909, S. 1—15. (Mit Abbildungen.)

[68]) Vgl. Oud Holland 1887 (V)„ S. 201 ff.

[69]) Daneben gehen natürlich noch andere Entwicklungsreihen, wie z. B. diejenige, welche vom Meister des Todes Mariä ausgeht und den starken Lionardesken Einschlag zeigt: ein weiteres Glied derselben ist z. B. Vincenz Sellaer.

[70]) Sein frühestes datiertes Bild stammt aus dem Jahre 1521.

[71]) Er wird 1524 Freimeister der Lucasgilde in Antwerpen.

[72]) 1531 Freimeister in Antwerpen.

[73]) 1535 Freimeister in Antwerpen.

[74]) 1537 geht Lambert Lombard nach Italien; da Floris 1540 Freimeister wird und vorher schon in Italien gewesen ist, so ist es wahrscheinlich, daß er schon vor 1537 Schüler bei Lambert Lombard gewesen ist. Nicht ausgeschlossen ist es jedoch, daß die beiden Maler in Italien zusammengetroffen sind; darauf würde die Verwandtschaft der frühen nachrömischen Arbeiten des Floris mit denen seines Lehres hindeuten.

[75]) Mander I, S. 63, nennt seine Manier mehr altertümlich und von der modernen verschieden.

[76]) Die Vertreibung der Geldwechsler aus dem Tempel, datiert 1556,

[77]) Ampzing: L. c. S. 355/56.

Th. Schrevelius: Harlemum 1647, S. 279, spricht von einem Abküssen des Bildes.

[78]) Z. B. 1. Zwei Zeichnungen des Salomon de Bray (1597—1664), in schwarzer und roter Kreide. Nr. 45 und 46 der Zeichnungsversteigerung D. de Jongh in Rotterdam am 28. März 1810.

2. Eine Federzeichnung des Malers Wybrand Hendriks (1744—1831). Nr. 29 der Zeichnungsversteigerung J. M. Hoofman zu Haarlem am 2. Juni 1846.

[79]) In gleicher Weise wird Scorel und Lucas van Leyden getadelt.

[80]) Dirk van Bleyswijck: Beschryvinge van Delft. Delft 1607.

[81]) van der Willigen, S. 146.

[82]) Hofstede de Groot: Die Urkunden über Rembrandt, Haag 1906, S. 201.

[83]) Lairesse empfiehlt die Stiche nach Heemskerck seinen Schülern als Muster der Sicherheit und Festigkeit in den Umrissen. Vgl. M. Hubert und C. C. Rost: Handb. für Kunstliebhaber und Sammler, Zürich 1801, Bd. V, S. 66.

[84]) Z. B. 1. Die Holzschnitte von Christoph van Sichem in der „Biblia sacra dat is de geheele heilige schrifture — verciert met veel schoone figuren gesneden door Christoffel van Sichem. 2 Deelen. Eerst t'Antwerpen by Jan van Moerentorf en Corn. Verschuren en nu herdruckt by Pieter Jacopß Paets". 1646 und 1657.

2. Die Holzschnitte, die bei Frans van den Wyngaerde verlegt wurden, wie z. B.: Folge mit der Geschichte der Judith, 4 Blatt qu. fol., vorhanden in Frankfurt. Städelsches Institut, Nr. 49702—49705.

Lebenslauf.

Geboren am 11. April 1882 als Sohn des Dr. med. Joseph Preibisz in Pleschen, katholischer Religion und preußischer Staatsangehörigkeit, besuchte ich das Königl. Mariengymnasium in Posen, welches ich Ostern 1900 mit dem Zeugnis der Reife verließ.

Darauf studierte ich Rechtswissenschaft an den Universitäten Heidelberg, München und Breslau und bestand im Januar 1904 die erste juristische Staatsprüfung am Oberlandesgericht Breslau.

Vom Mai bis Oktober 1904 war ich als Referendar am Königl. Amtsgericht Berum in Ostfriesland beschäftigt.

Im Wintersemester 1904/05 bezog ich die Universität München und widmete mich nunmehr dem Studium der Kunstgeschichte.

Im Oktober 1907 wurde ich an der philosophischen Fakultät der vereinigten Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg inskribiert, der ich bis jetzt angehöre.

Während meiner kunstgeschichtlichen Studien hörte ich die Vorlesungen der Herren Professoren und Dozenten:

Burger, v. Bissing, Furtwängler †, Goldschmidt, Rhiel, Robert, Voll; Ebbinghaus †, Lipps, Menzer, Muncker, Schermann, Uphues.

Allen meinen Lehrern, und ganz besonders den Herren Prof. Goldschmidt und Voll, sage ich hiermit für die von ihnen erfahrene Förderung meinen herzlichen Dank.